

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07205 296 2

MT
190
B3



GIULIO BAS

METODO
DI
ACCOMPAGNAMENTO AL CANTO GREGORIANO
E DI
COMPOSIZIONE NEGLI OTTO MODI
CON UN'APPENDICE SULLA
RISPOSTA NELLA FUGA



S. T. E. N.

SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE

(già: Roux e Viarengo, M. Capra, A. Panizza).

Torino.

Edizione MARCELLO CAPRA, N. 1506

GIULIO BAS

METODO

PER

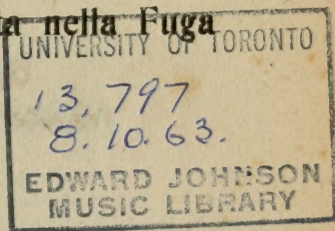
L'ACCOMPAGNAMENTO DEL CANTO GREGORIANO

E PER

LA COMPOSIZIONE NEGLI OTTO MODI

CON

un'Appendice sulla Risposta nella Fuga



[Handwritten signature in blue ink]

S. T. E. N.

SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE

(già: Roux e Viarengo - Marcello Capra - Angelo Panizza)

TORINO, 1920.

PREMESSA.

Questo libro ha un solo scopo: mettere l'arte gregoriana in contatto colla pratica musicale d'oggi, per ciò tutto vi è considerato dal punto di vista odierno ed esclusivamente pratico.

— *Chi vuol avere solo un'idea teorica della Tonalità gregoriana, dopo conosciuto il Sistema tradizionale degli otto Modi, legga i Principii Generali e la parte Teorica dell'Analisi dei singoli Modi.*

— *Chi, conoscendo l'Armonia ed il canto gregoriano, vuol armonizzare le melodie, dopo letti i Principii Generali, pratici quanto riguarda l'Armonizzazione e poi studi la Teoria, nell'ordine in cui codeste parti si presentano nell'Analisi dei vari Modi. Bene inteso: bisognerà studiare fin da principio anche il capitolo sul Ritmo, senza di cui è vano sperare d'armonizzar bene; e dopo non si tralascieranno le considerazioni sullo Stile. Sono tutte cose connesse nella realtà musicale, e che si distinguono solo per inevitabile finzione didattica. Si badi bene: prima praticare l'armonizzazione e dopo studiare la teoria. Molte cose sono ovvie pel senso musicale e per la pratica, mentre riescono assai meno semplici davanti ai concetti teorici; i quali rischiarano con piena efficacia l'esperienza, dopo che questa si è già acquisita senza preconcetti.*

— *Chi vuole occuparsi della Composizione nei Modi Antichi, segua tutto il libro com'è disposto, senza tralasciare l'Armonizzazione dei canti; che viene qui impiegata come base*

e preparativo al comporre. Come si potrebbero dar consigli migliori delle suggestioni contenute nelle stesse melodie tradizionali?

A tutti, ed in particolare agli autodidatti, raccomando :

1. — Di far molta pratica, e di non stancarsi d'interrogare l'orecchio per sapere davvero, magari di continuo, quello che sente. La musica, di qualunque genere sia, non si fa con ricette teoriche, ma col senso musicale; ora esso fa parte della vita sensitiva, ed agisce secondo leggi naturali indipendenti dalla nostra volontà. Per ciò tutta la scienza musicale passata, presente, e futura, non può fare appello a giudice più autorevole dell'orecchio, ch'è la voce della coscienza musicale. La pratica sviluppa e rende sempre più chiara e sicura tale voce, che tutti portiamo dentro di noi, e che nessuna teoria tonale ed armonica può sostituire.

2. — Fin dai primi tentativi d'armonizzazione e di composizione, bisogna evitare ogni accenno a volgarità ed a scempiaggine; si accetterà e si userà solo quanto è degno d'intonarsi e di legarsi bene col carattere proprio dell'arte gregoriana. Una deficienza di questo genere è assai più grave di tante minuzie che nessuno avverte ascoltando, e quasi solo si scorgono cogli occhi sulla carta.

Ed ora un'ultima e viva preghiera ai maestri ed a quelli che hanno già studiato Armonia e Contrappunto: non trattate le melodie tradizionali sulla base del « contrappunto osservato »! C'è della gente che, non si sa perchè, crede opportuno insierire di pedanteria contro le buone e miti note gregoriane. Se questa fosse l'intenzione vostra, chiudete subito questo piccolo Metodo, non c'è niente di buono per voi.

TEORIA TRADIZIONALE DEGLI OTTO MODI

I più antichi teorici riconoscevano nella scala diatonica 4 grandi divisioni, fondate sulle note finali re, mi, fa, sol (1).

Re è la finale del *Protus* o Primo modo

Mi è la finale del *Deuterus* o Secondo modo

Fa è la finale del *Tritus* o Terzo modo

Sol è la finale del *Tetrardus* o Quarto modo.

Ecco l'estensione di queste quattro scale :

Protus:

la si do RE mi fa sol la si do re.

Deuterus:

si do re MI fa sol la si do re mi.

Tritus:

do re mi FA sol la si do re mi fa.

Tetrardus:

re mi fa SOL la si do re mi fa sol.

Ogni modo comprende dunque 11 note. Ma le melodie hanno raramente tanta estensione: ci sono canti gravi e canti acuti. Sorse quindi spontanea una suddivisione di questi quattro

(1) Dom A. MOCQUEBEAU, *Le Nombre Musical Grégorien*, pag. 203 — Tournai, Desclée & C.

modi primitivi in otto: quattro *autentici* (acuti) e quattro *plagali* (gravi).

ESTENSIONE OD AMBITO	Finale o Tonica	Nota di recitazione o Dominante
1° <i>autentico</i> : re <u>mi</u> fa sol la <u>si</u> do re	re	la
2° <i>plagale</i> : la <u>si</u> do re <u>mi</u> fa sol la	re	fa
3° <i>autentico</i> : mi <u>fa</u> sol la <u>si</u> do re mi	mi	(si) do (1)
4° <i>plagale</i> : si <u>do</u> re <u>mi</u> fa sol la si	mi	la
5° <i>autentico</i> : fa sol la <u>si</u> do re <u>mi</u> fa	fa	do
6° <i>plagale</i> : do re <u>mi</u> fa sol la <u>si</u> do	fa	la
7° <i>autentico</i> : sol la <u>si</u> do re <u>mi</u> fa sol	sol	re
8° <i>plagale</i> : re <u>mi</u> fa sol la <u>si</u> do re	sol	(si) do

Queste otto scale modali sono tutte costruite sulla serie diatonica data dai tasti bianchi del pianoforte. Sola alterazione cromatica ammessa è il *si bemolle*.

(1) Al secolo XI le dominanti di *si* vennero portate a *do*.

Esso può rendere la scala di *re* uguale a quella di *la*:

re \widehat{mi} fa sol \widehat{la} \flat \widehat{si} do re
la \widehat{si} do re \widehat{mi} fa sol la

la scala di *mi* uguale a quella di *si*:

\widehat{mi} fa sol \widehat{la} \flat \widehat{si} do re mi
 \widehat{si} do re \widehat{mi} fa sol la si

e quella di *fa* uguale a quella di *do*:

fa sol \widehat{la} \flat \widehat{si} do re \widehat{mi} fa
do re \widehat{mi} fa sol la \widehat{si} do.

Perciò esistono canti notati in *la*, *si*, *do*, e numerati di 1° e 2°, 3° e 4°, 5° e 6° modo.

C'è anche qualche melodia di 3° e 4° notata in *la*; difatti basta bemollizzare il *si*, e la scala di *la* diventa uguale a quella di *mi*:

\widehat{mi} fa sol la \flat \widehat{si} do re mi
 \widehat{la} \flat \widehat{si} do re \widehat{mi} fa sol la

Trasporto delle melodie.

Le melodie non si cantano sempre come sono scritte, spesso conviene trasportarle ora verso il grave ed ora verso l'acuto.

Poichè tutti gli 8 modi non sono che parti della serie dei tasti bianchi del pianoforte (che formano i due modi odierni di *Do* maggiore e di *la* minore), per trasportare qualunque modo gregoriano, si usano gli stessi accidenti come per trasportare la scala Maggiore. Quindi per trasportare qualunque melodia gregoriana basta riferirsi alla tabella che si trova alla pagina seguente e contiene i trasporti più usuali.

Intervallo di distanza	Accidenti da mettere in chiave	Nota che corrisponde al <i>si bemolle</i>
---------------------------	-----------------------------------	--

Trasporti verso l'acuto.

1 tono sopra	2 # (fa-do)	do ♮
Terza minore	3 ♭ (si-mi-la)	re ♭
Terza maggiore	4 # (fa-do-sol-re)	re ♮
Quarta	1 ♭ (si)	mi ♭
Quinta	1 # (fa)	fa ♮

Trasporti verso il grave.

1 tono sotto	2 ♭ (si-mi)	la ♭
Terza minore	3 # (fa-do-sol)	sol ♮
Terza maggiore	4 ♭ (si-mi-la-re)	sol ♭

ANALISI DEGLI OTTO MODI

PRINCIPII GENERALI.

§ 1. — La tonalità gregoriana è un ondeggiar continuo nel vago. Si scivola sempre da un modo in un altro (*modo* tanto nel senso antico quanto nel moderno), da un tono in un altro, spesso senz'indicazione precisa, senza nessun segno ben riconoscibile. Quest'ondular dolce, questa gradevole divagazione che vi fa librar nello spazio musicale, è uno dei caratteri fondamentali tanto dell'arte gregoriana, quanto dell'arte ellenica e di quell'orientale, dalle quali la gregoriana deriva.

§ 2. — *Il canto gregoriano conosce i due modi: maggiore e minore* (1). Per convincersene basta veder l'*Alleluia*, *Te Martyrum*, ed il *Benedicamus Domino* solenne, per non citar altri

(1) Si legga l'interessante studio di Dom J. Jeannin nella *Rivista Musicale Italiana* di Torino (Ed. Bocca); anno XXII, fasc. 2^o, 1915. Vi si vedrà come le tradizioni orientali conoscano anch'esse i due modi. Il maggiore si trova pure negli amuleti magici egiziani. Nel corso di questo piccolo lavoro si accennerà alle differenze che caratterizzano specialmente il maggiore antico, pur senza toccare la sostanza del modo.

canti, nettamente in *Do maggiore*. E per limitarsi ad un esempio su mille, il *Kyrie* di 6° modo della Messa XVII del Kyriale vaticano, non è forse proprio bene in *Fa maggiore*?

Quanto al modo minore, bisogna stabilire un principio, comune del resto anche alla teoria moderna: l'alterazione della « *sensibile artificiale* » (sol ♯ in la minore, do ♯ in re minore, ecc.) non è punto essenziale. Invece tutto avviene sulla base d'una perfetta simmetria col modo maggiore, ma a condizione di mettersi dal punto di vista del modo minore senza alterazione. La quale (va notato) esiste già nelle tradizioni di canto liturgico di alcune chiese orientali; ma come s'è detto, allo stato d'artificio non essenziale (1).

§ 3. — Per orientarsi nel vago della tonalità antica e per procurare di riconoscerne i principii, sola guida è il senso tonale. Non che il suo aiuto sia sempre infallibile, perchè il compito non è sempre facile. S. Oddone dava la ben nota definizione: « *Quid tonus vel modus? — Est regula quæ de omni cantu in fine dijudicat* » (2). Dunque già al secolo X^o ci si rendeva conto che *prima d'essere arrivati all'ultima nota non si sa in che tono si sia*. Vedremo come al secolo XX non sia raro di non saperne di più neanche *dopo* l'ultima nota.

In siffatte condizioni è chiara l'urgenza di rendersi conto più esatto che si può dei movimenti della tonalità gregoriana, partendo

(1) Anche su questo punto si veda lo studio citato di Dom Jeannin.

(2) Citato da Dom A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical Grégorien*, 2^a parte. pag. 202.

dal solo terreno solido di cui si dispone, cioè *dalla tonalità moderna* (1). Queste due forme di tonalità non sono in fondo molto diverse tra loro. Sono piuttosto *due stadii d'evoluzione, di trasformazione, d'un istesso meccanismo, d'un'istessa teoria*; di cui il primo (l'antico) non ha ancora raggiunto il grado di maturità, di efficacia logica, che possiede il secondo (il moderno). *Ma gli elementi fondamentali e la loro maniera essenziale di agire sono gli stessi.*

Se si tratta dell'accompagnamento del canto gregoriano, la melodia essendo completa in sè stessa, l'armonia espressa non è necessaria. Essendoci, essa deve dunque limitarsi a quanto v'ha di meno personale e perciò a quanto v'ha di più ovvio. *Ora la più ovvia, la più naturale di tutte le armonizzazioni è quella che s'immagina sentendo la melodia sola.* La missione spontanea dell'accompagnamento del canto gregoriano è dunque di realizzare tale armonia latente. Còmpito che è spesso fin troppo delicato ed ingrato. Per disimpegnarlo non se ne sa mai abbastanza, specie sul contenuto musicale e tonale della melodia, che prima di tutto bisogna seguire senza troppo incomodare.

Se invece si tratta di comporre negli antichi modi, bisogna saperne anche di più. La condotta tonale è uno dei cardini della composizione. Se non si sa bene dove si vuol andare, se la struttura tonale non è sicura, l'insuccesso è inevitabile.

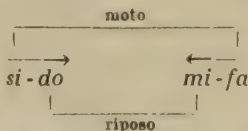
Per isvolgere come converrebbe questo

(1) La quale è ancora assai men nota di quanto si creda.

tema capitale ci vorrebbe un intero trattato. Presentiamo qui alcuni principi e qualche osservazione generale, atti a facilitare il lavoro di ricognizione attraverso alla nebbia della vecchia modalit .

§ 4. — *Nozioni generali di tonalit .* — Melodia ed armonia sono due forme parallele d'un istesso ordine di fatti, d'un istesso ordine di movimenti.

Il senso della tonalit    determinato da due note di *moto* (1): *si* e *fa*, che tendono verso due note corrispondenti di *riposo*: rispettivamente *do* e *mi*.

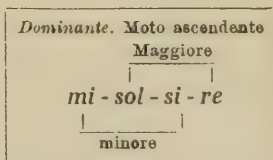
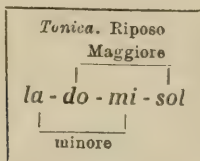
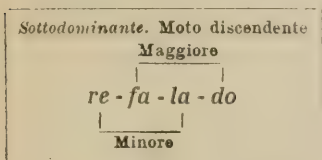


Il *si* vuol salire al *do* ed il *fa* vuol scendere al *mi* (2). Le due note di moto son dette *sensibili*, l'una « ascendente », l'altra « discendente ». *Do* e *mi* personificavano *assieme* la *tonica*: elemento unico di *riposo*. *Si* e *fa* personificano *ognuno* i due elementi di *moto*: *si* la *dominante*, *fa* la *sottodominante*. Dominante e sottodominante (come le due sensibili da cui derivano) tendono entrambe verso la *tonica*. *Tonica*, *dominante* e *sottodominante*

(1) Per chiarezza ci riferiamo alla serie diatonica non trasportata con diesis o bemolli: ai tasti bianchi del pianoforte, cio  a *Do* maggiore, *la* minore.

(2) La forza, la volont  di moto del *si*   pi  grande, pi  pronunciata, di quella del *fa* (la teoria armonica tradizionale non conosce che quella del *si*). Da tale differenza d'efficacia dipende tutto un ordine di fatti e di diversit . Il nostro studio ci dar  occasione di considerarne alcuni.

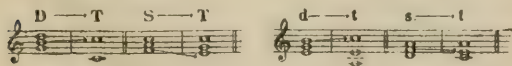
(che si possono chiamar: le tre *funzioni tonali*)
hanno ognuna due forme parallele: una *maggiore* ed una *minore*. Ecco:



Ciò significa, espresso in note, e separando
il Maggiore dal minore:

Es. 1. Modo maggiore

Modo minore



e conduce a queste due cadenze caratteristiche
dette *cadenze perfette*.

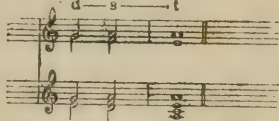
anche nel modo minore, grazie all'alterazione. Invece nei vecchi modi gregoriani ed in tutta l'arte che ne deriva, questa funzione decisiva viene esercitata spesso dalla Sottodominante, anche nel modo maggiore. Si potrebbe dire dunque che nella tonalità moderna la cadenza caratteristica è:

Es. 4.

Modo maggiore	Modo minore
D ——— T	d ——— t
	

mentre nella tonalità gregoriana è:

Es. 5.

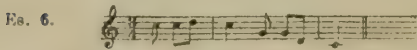
Modo maggiore	Modo minore
D — S ——— T	d — s ——— t
	

Cioè: la tonalità moderna è il dominio della cadenza semplice (dominante-tonica), mentre la tonalità gregoriana è il dominio della cadenza plagale (sottodominante-tonica).

§ 6. — Quando si sente una nota, salvo indicazioni contrarie, il senso musicale la considera base d'un accordo di Tonica maggiore. Per esempio: sentendo un *do*, salvo indicazioni contrarie, lo si immagina nel senso di *do mi sol do*, e non già nel senso d'una delle tant'altre combinazioni in cui *do* è compreso. Questo *do* viene dunque spontaneamente considerato come tonica (nota, od accordo, di

riposo) del modo di *Do maggiore*, e non per esempio come dominante di *Fa* o come sotto-dominante di *Sol*, ecc. Se tale *do* dovesse venir interpretato diversamente, ciò sarebbe l'effetto dell'incatenamento del *do* con note o con altri accordi che verrebbero in sèguito, o che si presenterebbero con esso combinati. E questo senso di tonica sarà precisamente di *Modo maggiore*. Sentendo un *do* isolato, chi immagina *do-mi^b sol-do?* — Perchè? — Perchè il *Modo maggiore* è di sua natura (1) più spontaneo, più organico, più convincente di quello minore. Pertanto, in mancanza d'indicazioni contrarie, il senso tonale immagina, sottintende, sempre il *Modo maggiore*.

Così, sentendo p. es. questo sèguito di note:



la modalità. Un *la* ♮ introdotto nell'esempio citato (p. es. al posto del primo *re*), basterebbe a dare decisamente il carattere di *do minore* a tutta la frase, ed a suggerire un'armonizzazione in conseguenza.

§ 7. — Ma nel sèguito di note or ora considerato (senza *la* ♮ e preso senz'accompagnamento) non c'è nè *si* nè *fa*, cioè *nessuna delle note di moto che determinano il senso di Do maggiore o di la minore*. Eppure non c'è dubbio: si è in *do*, e nel Modo maggiore. Questo ci conduce ad un'altra osservazione importante: *le note caratteristiche dei toni e dei modi* (note di *moto* soprattutto, e di *riposo*) *non hanno bisogno di venir espresse per agire. Spesso basta immaginarle, sottintenderle*. Un esempio de' più convincenti e ben noto a tutti i gregorianisti: forse che il 6° tono dei salmi non è in *Fa* maggiore? Eppure non vi son che tre note: *fa, sol, la!*

§ 8. — L'andamento melodico ha la sua importanza nel senso tonale. *L'andamento ascendente richiama il Modo maggiore e quello discendente richiama il modo minore*. È la stessa opposizione d'indirizzo che si è già notata nel moto delle due sensibili (*si* e *fa*) tendenti verso la loro nota di risoluzione (1).

A tale proposito va notato che nei vecchi modi non c'è che una sola nota tonica. Per esempio, in musica moderna, in *Do maggiore* tutti i *do* sono *tonica* ugualmente, tanto il grave quanto l'acuto della scala modale. Ma

(1) Sarebbe troppo lungo spiegare perchè è quest'istessa opposizione d'indirizzo che caratterizza le due scale modali: Maggiore e minore.

nei modi antichi non è così. Per es. nel 1° modo non c'è che un solo *re* che sia tonica (o meglio « finale »), ed è quello che sta in basso della scala. Quello che sta in alto, il *re* acuto, non è punto tonica, e le melodie non vi finiscono mai.

Quindi *le cadenze finali dei modi autentici sono di regola discendenti*. L'oscillazione così frequente, che tocca la nota posta sotto la finale, non distrugge il carattere discendente delle cadenze.

Es. 8.



È una specie di tolleranza che, per esempio, non contraddiceva per gli antichi maestri nemmeno alle regole tradizionali (in vero assai elastiche) degli ambiti modali. Poi il ritmo colla sua accentuazione esercita un'influenza considerevole.

Quest'indirizzo, quest'andatura discendente, accentua anche più il carattere dei modi a tendenza minore, ed attenua quello degli altri modi, a tendenza maggiore.

§ 9. — Ogni genere di musica conosce la possibilità di finire un canto in due maniere: 1° *finire* davvero sul *riposo* (tonica); 2° *non finire*, e restare in sospeso su un elemento o su un accordo di moto (dominante).

In ognuna di queste due combinazioni c'è ancora la possibilità di terminar la melodia su una delle tre note, sia dell'accordo di tonica, sia di dominante. Così, per es., in *Do maggiore*, si può terminare, o *sulla tonica*

con *do*, o *mi* o *sol*; o restare sulla *dominante* con *sol*, *si*, o *re*.

Il canto gregoriano conosce le stesse possibilità; ma per riconoscerle e rendersene ben conto, bisogna mettersi al di fuori della teoria tradizionale degli otto modi.

Si prenda, per es., l'introito *Sancti tui* (3° modo), l'*Alleluia. Sancti tui* (8° modo), l'*Alleluia. Vox turturis* (4° modo) e l'*Alleluia. Te Martyrum* (5° modo). Questi pezzi, di modi sempre diversi, sono invece in fondo tutti in *Do maggiore*.

Ma la classificazione tradizionale, pur essendo all'infuori del nostro punto di vista attuale, permette osservazioni utilissime.

§ 10. — La stessa serie diatonica, gli stessi tasti bianchi della tastiera, sono il materiale unico dei due modi reciprocamente relativi, che formano un medesimo nesso tonale; p. es., *Do maggiore* e *la min.* (1). Poichè le stesse note di tale insieme entrano nelle due scale tipiche, e gli stessi accordi nell'armonia dei due modi, fra il modo Maggiore ed il suo relativo minore, vi è continuo scambio di mezzi e di procedimenti. Scambio, comunanza, che domina nell'interno dei periodi e delle frasi, mentre le cadenze (2) danno in genere una specificazione più precisa, dichiarando

(1) Sarebbe troppo lungo precisare qui come e perchè la maniera, e specialmente l'ordine secondo cui si usano queste stesse note, determinano il senso del Maggiore e del relativo minore. Il fondo della teoria si è già esposto al § 4, pag. 12.

(2) Cadenza vuol dire essenzialmente passaggio (d'una certa efficacia) dal moto al riposo. In pratica si chiamano così le conclusioni (di valore spesso relativo) delle frasi e dei periodi.

abbastanza nettamente l'uno o l'altro dei due modi. In tali condizioni è chiaro che il carattere maggiore o minore non risulta da un uso *esclusivo* di note o di accordi che l'uno o l'altro modo *possiede in proprio*; bensì *dalla preponderanza, dal predominio di tale o di tal altro degli elementi comuni ed indispensabili a ciascuno e ad entrambi i modi.*

Nella musica moderna questa preponderanza è in genere abbastanza netta e riconoscibile. Non così nelle vecchie melodie liturgiche e nell'arte che ne dipende. Là spesso ci si trova davanti a pezzi dove il vago è un vero carattere, una vera fonte di bellezza, e bellezza talvolta assai delicata; non di rado persino le cadenze sono d'una sconcertante prudenza. E quando son chiare, si vede che i due modi relativi, per es. *Fa Maggiore e re minore, Do Maggiore e la minore*, formano un complesso tonale così compatto, così unito, che si trovano spesso canti dove, per es., *Fa Maggiore e re minore* s'alternano di continuo, in ugual misura. Altri sono talvolta tutti in *Fa Maggiore* e non hanno di *re minore* che la cadenza finale. È più sconcertante, ma tutt'altro che raro. Un solo esempio: questa melodia d'inno giambico:

Es. 9.



È proprio ben 1° modo, e si finisce in *re* con senso di *re* minore; ma tutto vi è in *Fa* Maggiore, fino all'ultimo momento (è indiscutibile che qui il *si* \flat è sottinteso da un capo all'altro). Si provi ad analizzare un certo numero di canti, specie di 1° modo o di 6°, e si dovrà convincersi che nel canto gregoriano il senso tonale delle cadenze (anche di quelle finali) è spesso indipendente dall'insieme del pezzo e persino dalla frase di cui sono la conclusione.

§ II. — Ma si dirà, forse che il canto gregoriano conosce le modulazioni, cioè i mutamenti di tono e di modo? Sì, non è raro che i canti gregoriani sieno appunto dei seguiti di modulazioni; talvolta, come già detto, modulazioni delicate, velate, abilmente mascherate; altre volte chiare, nette, palesi. In generale il *mutamento di tono* è una necessità, specie nei pezzi d'una certa estensione: tanto più se vi si vuol far riconoscere una distinzione efficace fra i grandi periodi, fra le varie parti.

Per citare solo pochi esempi, ecco che il graduale *Domine praevenisti eum* di modo 4°, ha la parte prima realmente in modo 4° e che finisce sul *mi*, mentre il versetto è chiaramente di 1°-2° e termina sul *re* con un'ampia e ben nota cadenza di 2° modo (1). — L'*Alleluia. Adducentur* ha pure l'*Alleluia* di 3° modo che finisce sul *mi*, ed il versetto schietto di

(1) Questo graduale era di 1° modo nelle edizioni solesmensi. la Vaticana lo dà di modo 4°, colla sola variante che le due ultime note dell'antifona sono due *mi* anzichè due *re*. Ne parleremo a suo tempo.

1°- 2° che termina sul *re*, colla stessa formula del versetto del graduale *Domine praevenisti cum*.

I graduali di 5° modo presentano in genere, all'inizio e nel corso del versetto, buone modulazioni in *Do* Maggiore ed in *la* minore (toni della dominante), e naturalmente ritornano al tono principale: *Fa* Maggiore, verso la fine. Un solo esempio: il graduale *Tribulationes*.

Innumerevoli canti hanno le frasi centrali in tono diverso da quello dell'inizio, tono a cui si ritorna per finire. Si tratta d'uno dei fondamenti del senso musicale, e se ne trovano applicazioni quasi dovunque. Solo qualche esempio: niente di più facile che scoprirne altri da sè. L'antifona dell'introito *Statuit* incomincia in *re* minore e vi resta fino a *fecit eum*, passa in *la* minore a *ut sit illi* facendovi una buona cadenza a *dignitas*, e ritorna in *re* minore alla frase finale. E l'antifona dell'introito *Loquebar*? È anch'essa: *tono principale* (*Fa* Maggiore — benchè appena accennato) — *dominante* (*Do* Maggiore) — *ritorno al tono principale*. — La comunione *Quinque prudentes virgines*, pure: *Fa* Maggiore — *la* minore — *Fa* Maggiore. La struttura è sempre la stessa:

(tono) ————— (tono) ————— (ritorno al tono)
(principale) ————— (relativo) ————— (principale)

Cioè lo schema di base della modulazione in ogni genere di musica.

§ 12. — Il legittimo impiego ora del *si* ♭ ed ora del *si* ♯ è un segno ed un mezzo di modulazione. E queste modulazioni, tanto fre-

quenti, costituivano un fatto così corrente legato alla natura stessa dell'arte gregoriana, che l'uso n'era lasciato con somma, sorprendente libertà, alle singole tradizioni locali, ai singoli cantori. Le modulazioni momentanee, le flessioni tonali fuggevoli, non si consideravano dunque come fatti che toccassero la sostanza delle melodie.

Il *si* \flat determina col *mi* il senso di *Fa* Maggiore:

Es. 10.



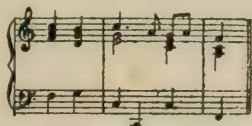
e di *re* minore:

Es. 11.



(vedi § 4, pag. 12 seg.), mentre il *si* \natural determina col *fa* il senso di *Do* Maggiore-*la* minore. Ma l'uso del \flat e del \natural non produce effetti di pari valore: *si va facilmente da Do a Fa, ma non se ne esce con altrettanta facilità. Tant'è vero che partendo da Do, non occorre neanche toccare il si \flat per passare chiaramente in Fa Maggiore.*

Es. 12.



Invece, il senso di *Fa* Maggiore è così efficace e persistente, che partendo da *Fa*, neppur dopo aver affermato *Do* Maggiore colla sua cadenza perfetta, è ben cancellato il senso del *Fa* Maggiore precedente; e si è tentati di

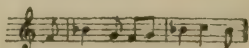
aggiungere ancora un accordo di *Fa*, e ritornare in codesto tono (1). Ecco:

Es. 13.



Ma non è tutto. Talvolta il *si* \flat diventa una *tonica momentanea*, e pur evitando il *mi* \flat (che resta implicito, sottinteso), si tocca il tono di *Si* \flat Maggiore (raramente *sol* minore). Per esempio:

Es. 14.



Quest'uso del *si* \flat è fuggevole e poco frequente; invece non è raro che il \flat abbia parte importante in certi pezzi dei modi trasportati.

Come si è detto a pag. 7, quando si mette il *si* \flat nelle scale dei 6 primi modi, esse diventano identiche a quelle situate una quinta sopra: *re*, 1° e 2° (col *si* \flat) corrisponde a *la*; *mi*, 3° e 4° (col *si* \flat) corrisponde a *si*; *fa*, 5° e 6° (col *si* \flat) corrisponde a *do* (2).

Queste scale trasportate (*la-si-do*) si considerano dunque nel canto gregoriano come già

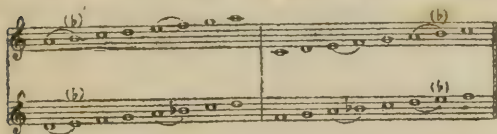
(1) L'usciremmo dal campo speciale in cui ci troviamo se volessimo spiegare questo fatto: ci limitiamo a dire ch'esso è una delle basi dei rapporti tra toni diversi; e ch'esso dipende dalla differenza di forza tra le due sensibili: quella ascendente che porta efficacemente al tono di sottodominante, e quella discendente che porta debolmente al tono di dominante.

(2) Nei modi 7° ed 8° col *si* \flat , il *sol* corrisponderebbe da capo a *re* 1° e 2°; per ciò non si trovano usati che nell'arte polifonica palestriniana per ragioni d'ambito vocale.

bemollizzate, e perciò si numerano: 1^o-2^o, 3^o-4^o, 5^o-6^o. Se in esse si ricomincia a mettere il bemolle al *si*, è come si mettesse un secondo bemolle, al *mi*, nelle scale d'origine. Qualche saggio:

Es. 15.

1^o modo: *re* trasportato in *la* 5^o modo: *Fa* trasportato in *Do*



È un artificio punto raro. Si sarebbe quasi condotti a credere che la trasposizione di questi modi avesse proprio per iscopo di toccare il *mi* ♭, che non si poteva esprimere altrimenti.

L'artificio stesso si produce pei modi 3^o e 4^o trasportati una quinta sotto, per poter toccare il *fa* ♯. La scala da *la* a *la* è uguale a quella da *mi* a *mi*, purchè il *si* sia bemolle nella scala di *la*. Ma se questo *si* è ♯, esso corrisponde al *fa* ♯ nella scala di *mi*:

Es. 16.

3^o modo: *mi* trasportato in *la*



Per ciò, p. es., la *Communione Beatus servus* non potrebbe essere scritta in *mi* (tono d'origine) che alternando il *fa* ♯ col *fa* ♭.

Ecco dunque come l'uso legittimo del ♭ e del ♯ permette al canto gregoriano di rag-

giungere, sia il tono di *Si ♭* Maggiore, e sia quello di *Sol* Maggiore.

Ma c'è anche un altro mezzo di toccare il tono di *Sol* Maggiore, e talvolta in modo chiarissimo: è di mettercisi nettamente, evitando il *fa* nel canto. Esempi: l'antifona *Ecce sacerdos magnus*, l'*Alleluia*, *Benedictus es*, ecc. È un procedimento abile, reticente, ben adatto al carattere dell'arte gregoriana.

Se tale artificio, che si potrebbe dir *negativo*, è possibile ed anche facile nella composizione delle melodie, è tutt'altro quando interviene l'armonia. Ciò nondimeno un certo grado di discrezione, di prudenza, è spesso praticabile, e dà all'armonizzazione un po' del carattere vago ed incerto, proprio dello stile gregoriano.

Concludendo: *la serie diatonica (dei tasti bianchi del pianoforte) fornisce i materiali esclusivi ai modi gregoriani solo in apparenza. In realtà sono o possono essere sempre presenti anche il si ♭, il fa ♯, e talvolta pure il mi ♭.*

La miglior preparazione all'impiego dei vecchi modi di chiesa, consiste appunto nell'esercitarsi a far delle modulazioni *di soppiatto*; cioè evitando quant'è possibile le note caratteristiche dei toni e dei modi, e servendosi solo dei tasti bianchi e del *si ♭*. Ecco un saggio:

Es. 17.

Fa Maggiore
fa minore
Sol Maggiore

re minore
Do Maggiore
Fa Maggiore

Sib Maggiore
Fa Maggiore
sol minore
Fa Maggiore

Fa Maggiore
fa minore
re minore
fa minore
Do Maggiore

1° MODO (1).

ARMONIZZAZIONE.

§ 13. — *Canti con si ♭ costante.* — Si consideri la seguente melodia metrica d'inno giambico:

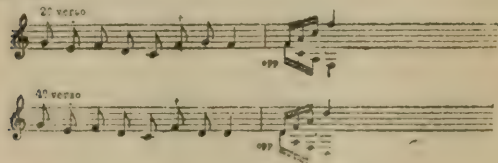
Es. 18.



Si provi a riconoscere qual è il senso armonico che l'orecchio immagina sentendo la melodia sola, ai punti ritmici salienti segnati con una crocetta; cioè alla cadenza d'ognuno dei 4 versi da cui è composta la strofa. Questo si può verificare con uno strumento, od anche colla sola voce. Per esempio:

Incominciamo dalle due cadenze principali: quelle che chiudono il 2° ed il 4° verso. Non ci sarà chi non immagini:

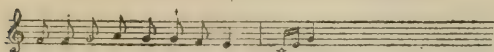
Es. 19.



(1) Mentre si studiano i Modi 1° e 2° si studi anche quanto riguarda il Ritmo. a pag. 121.

Alle cadenze che chiudono i versi 1° e 3°
è altrettanto chiaro il senso:

Es. 20.



Sicchè il senso musicale suggerisce questa
base armonica:

Es. 21.

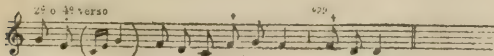
Se si cerca di riconoscere ciò che l'orecchio
immagina, là dove abbiamo messo un punto
sopra la nota (ed è dove cade il primo ap-
poggio ritmico del verso), non è difficile tro-
vare che nei versi 1° e 3° si sente:

Es. 22.



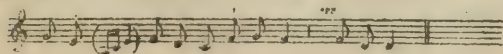
Invece nei versi 2° e 4° si sente:

Es. 23.



o forse meglio:

Es. 24.



L'orecchio suggerisce dunque questa base armonica:

Es. 25.

The image shows a musical score for Example 25. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system has a single staff with a vocal line. The lyrics are "A - men." and "A - men." with a "o meglio" annotation above the second "A - men.".

La formula dell'*Amen* è caratteristica di questo Modo. Il *si* è sottinteso come bemolle in tutta la melodia.

§ 14. — Una volta riconosciute queste basi tonali, bisogna compiere l'armonizzazione. È un lavoro per cui è difficile formular regole, mentre spesso è facile da realizzare col solo aiuto del senso musicale. Ad ogni modo ricordiamo alcuni principii, che sono comuni ad ogni genere di composizione armonica.

I. *Bisogna variar le posizioni ed i rivolti d'uno stesso accordo, così che esso non si presenti possibilmente più d'una volta sotto un medesimo aspetto in una stessa frase od in uno stesso periodo musicale.*

II. *Evitare il seguirsi di due o più cadenze che concludono su un accordo medesimo.*

III. *Graduare le armonie in modo da seguir l'andamento incalzante delle frasi e dei periodi fin verso il loro punto culminante, per ridiscendere poi al riposo.*

IV. *La parte iniziale delle frasi e dei periodi*

domanda poca veste armonica: spesso può rimanerne anche priva; invece la parte finale, conclusiva, ne domanda di più.

Il senso musicale è assai più esigente in fatto di varietà e d'andamento logico, nell'armonia, che non nella melodia pura. Il lavoro di compimento e di ritocco delle armonie suggerite dall'orecchio va fatto dunque con semplicità sì, ma anche con oculatezza. Diamo qualche saggio:

Es. 26.

The image shows a musical score for Example 26, consisting of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system is labeled '1° verso' and '2° verso'. The second system is labeled '3° verso', '4° verso', and 'A - men.'. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with a simple harmonic accompaniment in the piano part. There are small cross-like symbols above the vocal line in the first and second systems, and a larger one above the third system.

Negli accordi riconosciuti all'es. 21 per quest'inno, tanto al 1° quanto al 3° verso, c'è *do-mi-sol* al punto saliente indicato dalla crocetta. Applicando tal quale questo suggerimento, non solo l'armonia dei due versi sarebbe costituita dal nesso dei due accordi tonica-dominante di *Fa* maggiore presi in posizione di base (ciò che dà loro carattere più netto ed efficace di quanto convenga qui); ma si sarebbe ripetuta al 3° verso l'identica armonia del 1°. Cioè il 3° sarebbe mancato d'ogni interesse armonico, mentre avvicinandosi alla chiusa della strofa, si ha

bisogno d'un incremento d'intensità musicale.

Per la stessa ragione, nella nostra armonizzazione, l'accordo con cui principia il 3° verso è rivoltato, mentr'è in posizione di base nel 1°. Così si ottiene un senso, per quanto tenue, di maggior movimento.

Ed ancora per ragioni analoghe, talvolta conviene lasciar scorrere qualche particolare melodico sull'armonia che regge la frase, mentre altre volte conviene dar rilievo anche a particolari minimi. Fatto questo da mettere in relazione col principio IV° di pag. 30.

Per ciò alle cadenze dei versi 2° e 4° del nostro inno, conviene sottolineare un poco anche i passi binari della melodia.

In forza del principio II° di pag. 30 se un canto presenta più cadenze su una stessa nota, benchè questa suggerisca un'armonia medesima, spesso conviene scostarsi dall'indicazione spontanea dell'orecchio. *Due, tre, quattro cadenze armoniche simili, pesano molto più di due, tre, quattro cadenze melodiche magari identiche.* Sviando con giusto criterio il senso di riposo finale d'una frase o d'un periodo, si può preparare felicemente la frase od il periodo successivo, specie se non sono che una replica, come avviene spesso nei *Kyrie* e sempre nelle varie strofe degli *Inni*. Per esempio la cadenza finale del nostro inno potrebb'essere armonizzata così:

Es. 27.

M. QUENO

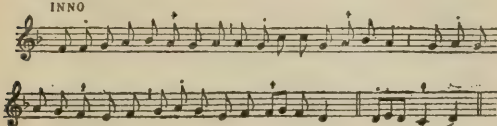
BASSO

rcc.

Si armonizzino le melodie seguenti, in maniera analoga a quella praticata poco fa :

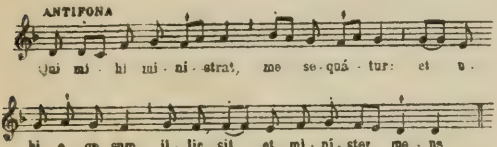
Es. 28.

INNO



ANTIFONA

Qui mi . hi ni . ni . strat, me se . quá . tur: et u .



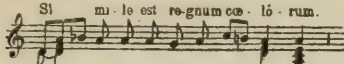
bi e . ge sum, il . lic si et mi . ni . ster me . us.

§ 15. — *Canti a base mista di si \flat e si \sharp .* —
 Finora abbiamo considerato canti che avevano il *si \flat* costante, od in cui l'abbiamo supposto tale; ma spesso il *si \flat* alterna con il *si \sharp* .

Vediamo quest'inizio d'antifona :

Es. 29.

Si mi . le est re . gnum cœ . lô . rum.



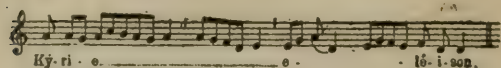
Non ci sarà chi non senta il *re* minore alla prima formula, e la chiara cadenza in *la* minore a *caelorum*: questo è l'ovvio risultato del *si \flat* in principio e poi del \sharp ,

Per armonizzare passaggi simili, non c'è che da seguir la melodia nei suoi giri tonali. Si provi ad elaborare per es. il versetto dei Graduali *Miserere mei*, e *Salvum fac*.

Se il compito fosse ancora troppo difficile, si può limitarsi a riconoscere il senso dei punti principali.

Ma vediamo questa ben nota frase:

Es. 30.



Non c'è dubbio che è in *la* minore, non solo il primo inciso dove c'è il *si* \sharp espresso, ma anche il secondo, dove c'è sottinteso un *si* \sharp . Difatti è naturale così:

Es. 31.



e non già così:

Es. 32.



Ma continuando è altrettanto vero che ad un certo punto si immagina *si* \flat , ed è naturale così:

Es. 33.



mentre urterebbe così:

Es. 34.



Bisogna dunque esercitarsi a riconoscere ed a distinguere il *si* \flat ed il *si* \sharp anche quando non sono che sottintesi. Cioè bisogna abituarsi al gioco caratteristico della tonalità gregoriana, che ora tocca un \sharp , ed ora fa intuire un \flat , dando il tempo (talvolta assai breve) ch'è necessario ad immaginarne la presenza.

Cómpito questo d'indagine e d'esercizio d'orecchio, non sempre facile; ma pure indispensabile e d'importanza capitale.

Non di rado si può rendersi conto dell'esistenza di un \flat o d'un \sharp sottinteso, però senza che tali note possano entrare realmente neanche nell'armonia. Si abbia questo minimo frammento:

Es. 35.



sia che s'intenda in senso di *Fa* oppure di *re*, basta un *si* introdotto fuggacemente a puro titolo d'assaggio, per far sentire che è naturale:

Es. 36.



e non è naturale:

Es. 37.



Ripetiamo ciò che si è già detto: non è sempre facile rendersi conto esatto di quanto il senso musicale immagina sentendo una melodia; tanto più se si hanno già contratte abitudini che esercitano influenze spesso curiose ed ostinate. Per ciò codesti assaggi vanno fatti con sincerità e con cura. Ogni traccia di senso di sorpresa, sia pur gradita, prova che c'è qualche cosa di non del tutto naturale. È naturale solo quant'è ovvio, quanto pare d'aver sempre sentito od immaginato.

Si provi ad armonizzare la Com. *Ecce virgo*, che ha il *si* \flat sottinteso nella prima frase, il *si* \sharp espresso nella seconda, poi torna il *si* \flat , espresso questa volta, sino alla fine. Così pure l'Ant. *Ecce nomen Domini* oppure *Apertis thesauris*.

§ 16. — In tutto questo genere di lavori si nota subito (e col formarsi del gusto diventa sempre più sensibile) la decisa ripugnanza per ogni scossa, per ogni urto ed ogni procedimento molto efficace e preciso. Qui tutto è tenue, vago, delicato. Una cadenza semplice Maggiore: Dominante-Tonica è quasi sfacciata. La cadenza plagale è per solito il mezzo più efficace per raggiungere il riposo.

D'altra parte la lotta contro la monotonia è una delle maggiori difficoltà e quasi una condizione normale in questo genere d'arte; lotta combattuta con mezzi minimi, e condotta tanto meglio, quanto meno si lascia avvertire. Il frequente ritorno d'identiche cadenze e le insistenze melodiche su certe note, sono i nemici usuali, e che non sempre si possono vincere. Le precauzioni contro la monotonia non sono dunque mai abbastanza numerose nè abbastanza sottili. La maggiore perizia dell'armonista può mostrarvisi senza limiti.

Cadenza Dominante-Tonica

dalla 5^a alla 1^a

Cadenza Plagale

dalla 4^a alla 3^a

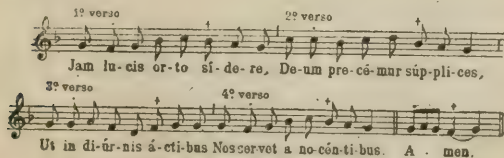
Raggiungendo una certa ampiezza, sono naturali delle cadenze ed intere frasi in *Fa* Maggiore ed in *la* minore (sempre non alterato, a base plagale). Cadenze che possono, tanto finire melodicamente sulla nota tonica, quanto sulla sua terza o sulla quinta. Trattandosi di veri pezzi, abbastanza sviluppati, l'oscillazione già notata e studiata fra i vari toni e modi, diventa norma d'architettura musicale. Così sarà ovvio che un pezzo di 1° modo possa incominciare ed impiantarsi in *Fa* Maggiore, per terminare in *re* minore, dopo aver forse periodeggiato efficacemente in *la* minore o magari in *Do* Maggiore. Saggi di questo genere si possono vedere nei n. 1 e 2 dei *XVI Preludi-Corali figurati* per organo dello stesso autore, in edizione M. Capra.

2° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 22. — Si consideri quest'inno, che prendiamo nel trasporto più usuale: alla quarta superiore:

Es. 55.



1° verso
Jam lu-cis or-to sí-de-re, 2° verso
De-um pre-cé-mur súp-pli-ces,
3° verso
Uí in dí-úr-nis á-cti-bus Nosservet a no-cón-ti-bus. 4° verso
A . men.

Tutto è analogo al modo 1°, tranne al 3° verso, dove si presenta la formula propria del modo 2°: *re do la do re*, qui trasportata a *sol fa re fa sol*. Questa formula richiama l'incatenamento armonico:

Es. 56.



che è il mezzo frequente e caratteristico d'equivoco del modo 2°. Equivoco che nasce dal non sapere se sia qui sottinteso il *mi* \flat od il *mi* \natural (*si* \flat o *si* \natural nel tono d'origine); cioè:

Es. 57.



Dunque armonizzando così:

Es. 58.



il *mi* \flat (che corrisponde al *si* \flat nel tono d'origine) farebbe sparire l'equivoco.

Questa considerazione, pur riguardando uno dei procedimenti più caratteristici del modo 2°, non va presa in senso assoluto. In arte le leggi assolute non esistono, e qui meno che mai. In altre condizioni può essere opportuno anche di precisare il tono colla cadenza plagale.

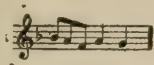
Si armonizzi per intero l'inno *Jam lucis orto sidere*. Poi qualcuna delle Antifone Maggiori, notando il chiaro senso delle formule:

Es. 59.



Alla fine la cadenza ha il tipo:

Es. 60.



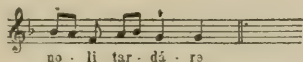
di carattere vago, che sembra richiamare,

Es. 61.



Quest'ultima interpretazione; decisiva pel tono di *sol* minore (*re* nel tono d'origine) pare confermata dalla variante:

Es. 62.



dell'Ant. *O radix Jesse*; che richiama la cadenza plagale:

Es. 63.



Si proceda sempre per assaggi, come si è fatto pel 1° modo, e si usi ogni attenzione. Il gioco del *si* \flat e del *si* \natural (che alla quarta superiore diventa: del *mi* \flat e del *mi* \natural) è spesso difficile a riconoscere, tanto più se tali note non sono che sottintese.

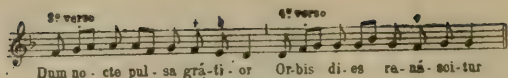
Si tenti poi l'armonizzazione dell'*Alleluia. Dies sanctificatus*, dove il *si* \flat (trasportato alla 4ª superiore: *mi* \flat) si può mettere addirittura in chiave.

§ 23. — Un altro inno:

Es. 64.



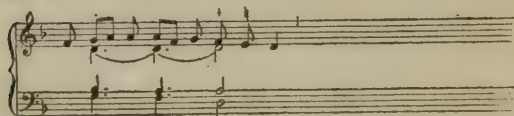
3^o verso 4^o verso



Dum no - cte pul - sa grá - ti - or Or - bis di - es ra - ná - sol - tur

Lo si elabori notando il si (*mi*) \sharp del 3^o verso, che richiama le armonie solite:

Es. 65.



Meno facile, ma istruttiva, è la Comunione *Potum meum*, col si (*mi*) grave \natural e l'acuto \flat . Un po' imbarazzante è la cadenza finale col si (*mi*) \sharp :

Es. 66.



mi - se - réu - di o - jus.

Si provi ad armonizzarla, e si vedrà che il fondo è sempre quello solito *sol-re-sol*:

Es. 67.



mi - se - réu - di o : jus.

Più sconcertante è la cadenza finale della Comunione *Dominus regit me*:

Es. 68.



e - du - cá - vit - me.

Anche qui si ha il senso del solito incatenamento armonico *re-sol*:

Es. 69.

e - du - ca - vit me.

ma il *si* (*mi*) \flat così vicino alla chiusa rende assai incerto il senso di riposo sul *re* (*sol*) finale. Senso che non sarebbe più efficace nemmeno sostituendo l'accordo di *re* minore con quello di *Si* \flat maggiore:

Es. 70.

e - du - ca - vit me.

Come si è visto a pag. 34-35 pel 1° modo, bisogna non di rado scoprire dove la melodia fa supporre il *si* \flat e dove il *si* \natural senza toccarli; per quanto nel 2° modo ci sia l'indicazione sommaria che in genere il *si* grave è \natural , e quello acuto \flat .

Quanto si è detto a pag. 36 sul pericolo della monotonia, va richiamato ora, ed anche accentuato se fosse possibile. La più debole costituzione organica dei modi plagali in confronto degli autentici (prendendo queste due categorie di modi col debito buon giudizio) facilita il pronunciarsi delle pericolose insistenze su date note di codesti canti d'estensione grave, mentre l'efficacia dei

mezzi armonici non è punto proporzionata ai bisogni. Per farsi un'idea di tale realtà, si veda per es. l'Ant. *Quem vidistis?* e si contino le cadenze e le insistenze melodiche dei Tratti. Nel *Qui habitat* ci sono 25 cadenze *mi-re*, e 18 *re-do!*

TEORIA.

§ 24. — Il secondo modo è costituito dalla connessione degli stessi due elementi che formano il I (pag. 37); ma disposti nella maniera seguente:

Es. 71.



Applicando a questa disposizione le formule 1 e 2 dell'es. 38, si viene ad avere il *si* in due posizioni diverse: *bequadro al grave e bemolle all'acuto*. Ciò è caratteristico del modo, e si verifica spesso nelle melodie.

Tutto quanto si è detto a pag. 38 sull'oscillazione espressa e sottintesa fra \flat e \sharp nel modo I, vale anche nel modo II; ma va riferito più che altro al *si* acuto. Quello grave, già non è espresso di frequente, poi è quasi sempre bequadro.

§ 25. — Gli scambi e le modulazioni caratteristiche sono gli stessi del modo I, ma qui sono anche meno palesi; il fondo del modo è *Fa* Maggiore-*re* minore, e non è un caso se la formula salmodica è così fatta:

Es. 72.

Fa Maggiore

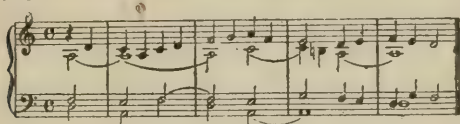
re minore



§ 26. — Riassumendo: A causa della sua estensione le modulazioni verso Fa Maggiore sono meno frequenti e meno chiare che nel modo 1° (1). Invece vi è notevole l'insistenza sulla dominante melodica fa con senso armonico incerto. Più usuali e più celati gli scambi con la minore, spesso senza toccare il si grave, che, salvo eccezioni, è \sharp , espresso o sottinteso. Si noti la differenza col modo 1°: qui il si \sharp si fa sentire talvolta fin proprio alla fine, diminuendo, e quasi mettendo in dubbio, il senso di re minore della cadenza conclusiva.

Formula modale:

Es. 73.



Un po' più sviluppata:

Es. 74.

Example 74 shows a more developed modal formula in G major, consisting of two systems of treble and bass staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The treble staff features a melodic line with various rhythmic patterns and ornaments, including slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

(1) Non tutti gli esempi son così netti come la formula salmodica citata poco fa.

COMPOSIZIONE.

§ 27. — Si pratici in maniera simile a quanto si è fatto a pag. 41 pel modo 1°, deducendo dapprima lo schema armonico di qualche canto armonizzato, poi elaborandolo e sviluppandolo con una certa indipendenza.

Ecco un semplice saggio di preludietto:

Es. 75.

The musical score for Example 75 is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked *tranquilla* and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked *meno mosso*. The third system continues the harmonic development. The fourth system features a melodic line in the right hand with lyrics underneath. The fifth system concludes the piece with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: *di. mi. ni. en. do*.



Quando si raggiungano certe dimensioni, sono usuali cadenze intermedie in *Fa* Maggiore ed in *la* minore come nel 1° modo.

I criteri esposti a pag. 41 intorno alla struttura dei pezzi, valgono anche qui. Si vedano i numeri 4 e 5 dei *XVI Preludi-Corali figurati*, citati a pag. 45.

3° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 28. — *Canti con si b costante.*

Es. 76.

A musical score for Example 76. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ad-haé-re-at lin-gua me-a fán-ci-bus me-is." The bottom staff is a bass line with lyrics: "si non me-mi-ne-ro tu-i Je-rú-sa-lem". The music is in a single line with various ornaments and slurs.

S'incominci col saggiare il senso armonico delle cadenze segnate colle crocette, e si finirà per riconoscere in quest'Antifona i suggerimenti seguenti:

Es. 77.

A musical score for Example 77. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ad-haé-re-at lin-gua me-a fán-ci-bus me-is." The bottom staff is a bass line with lyrics: "si non me-mi-ne-ro tu-i Je-rú-sa-lem". The music is in a single line with various ornaments and slurs.

si non me-mi-ne-ro tu i Je-rú-sa-lem.

¶ Saggiando anche là dove sono segnati dei punti sopra le note si troverà:

Es. 78.

Ad-hæ-re-at lin-gua me-a fân-ci-bus me-is,

si non me-mi-ne-ro tu i Je-rú-sa-lem.

Da qui a comporre un'armonizzazione completa la via è abbastanza breve, ed a pag. 30 sono già esposti i principii a cui conviene attenersi. Ma poichè la loro applicazione oculata non è sempre ovvia, ci dilunghiamo un po' sull'Antifona in questione.

La prima parte si può armonizzare seguendo senza riserve i suggerimenti all'orecchio:

Es. 79.

Ad-hæ-re-at lin-gua me-a fân-ci-bus me-is,

oppure:

Es. 80.

fau-ci-bus me-is,

se non proprio solo:

Es. 81.

fau-ci-bus me-is,

Ma l'indicazione dell'accordo di *sol* a *fau-cibus* si può prendere con maggiore larghezza di criterio, per es. così:

Es. 82.

fau-ci-bus me-is,

Forse che l'armonia qui usata non è proprio l'accordo di *sol* combinato? come fosse:

Es. 83.

E forse che questa combinazione non si ritrova ancora, benchè assai meno completa, in quest'altre?

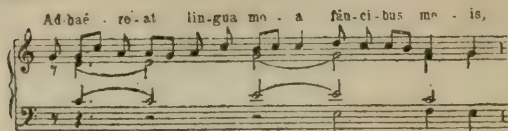
Es. 84.

(1)

(1) Per dimostrare questa verità dovremmo uscir troppo dal campo speciale in cui siamo.

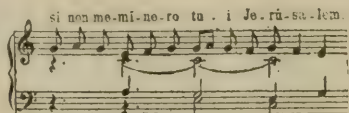
Ciò che nel caso nostro potrebbe voler dire:

Es. 85.



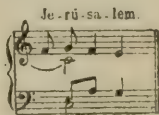
La seconda parte dell'Antifona è tutta fondata su *mi fa sol* con senso armonico di Tonica di *Do* Maggiore. Per dare qualche risalto alla cadenza finale bisogna riserVARLE l'accordo *do mi sol* in posizione di base. Forse conviene usare a *meminero* l'accordo di tonica del relativo minore *la do mi*, per lieve varietà, così:

Es. 86.



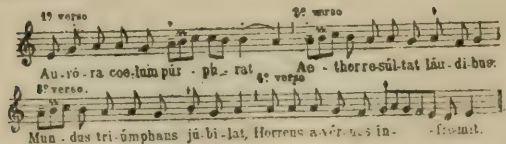
o forse:

Es. 87.



Consideriamo un altro canto:

Es. 88.



Non è difficile riconoscere il chiaro senso

di *la* minore del 1° verso di quest'inno. Quindi così:

Es. 89.

pür - pu - rat

La cadenza del 2° è ovvia così:

Es. 90.

re - sül - tat läu - di - bus

mentre sarebbe forzata così:

Es. 91.

re - sül - tat läu - di - bus

Il 3° verso torna a *la* minore schietto:

Es. 92.

Men - dos tri - ümphans jü - bi - lat,

Mentre l'ultimo verso ha una cadenza che è un ornamento melodico dell'intervallo *sol-mi* con senso di *Do* Maggiore:

Es. 93.

in. - fre - mit.

o meglio:

Es. 94.

Hor - rens a - vér - nus in. - fre - mit. • forte in. - fre - mit.

Ma il còmpito di riconoscere il senso armonico dei canti, anche semplici, non è sempre così facile. Talvolta, per esempio, la prima parte delle antifone richiama, sia pur lievemente, un *fa* \sharp che in realtà la melodia non tocca mai, ma lascia soltanto supporre; e solo alla chiusa sopraggiunge il *fa* \flat . Si provino, per es., le Antifone *Dominus legifer, Quaerentes eum*. Ed in caso si tenga ben presente la differenza che c'è fra limitarsi a far immaginare una cosa e dirla palesemente.

Per ciò quest'armonizzazione:

Es. 95.

Dó-mi-nus lé-gi-fer no-ster, Do-mi-nus Rex no-ster, I-pé-
vó-ni-et, et sal-vá-bit nos. ^{o meglio} et sal-vá-bit nos. (1)

è preferibile a quest'altra:

Es. 96.

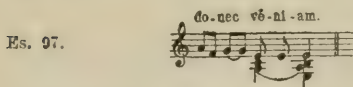
Dó-mi-nus lé-gi-fer no-ster, Do-mi-nus Rex no-ster,

(1) La stessa melodia regge tutto un gruppo d'antifone. Questo richiamo del *fa* diesis sottinteso si nota non di rado in canti dove l'antica dominante si non venne spostata a *do*. Se ne ha l'evidenza confrontando la versione ambrosiana dell'Ant. *Salva nos* a dominante *si*, colla versione gregoriana a dominante *do*.



Si noti come l'interpretazione col *fa* # espresso escluda la cadenza finale in *Do Maggiore*, ch'era possibile nell'esempio precedente. Quest'influenza del complesso del canto sul senso dubbio d'una cadenza non è rara, pur non essendo legge costante e dovendosi considerare con prudenza.

Se neppur essa arriva a chiarire il senso della cadenza, per lo più il così detto « ritardo di quarta » esprime bene l'indecisione del canto:

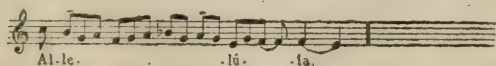


Procedimento questo, che può rendere buoni servigi anche nell'interno dei canti.

Volendo esercitarsi con una melodia un po' sviluppata, su base chiara di *Do Maggiore*, si elabori l'Offert. *Sperent in te*; come esempio di *la minore* si veda la Com. *Dominus virtutum*.

§ 29. — *Si* ♮ *accidentale*. — Vediamo, per es., l'Introito *Deus dum egredereris*: tutto ha sempre il *si* ♮; ma la cadenza finale chiude così:

Es. 98.



Qui si tratta d'un bemolle toccato di sfuggita, che non muta nè l'andamento tonale del canto, nè il senso della cadenza:

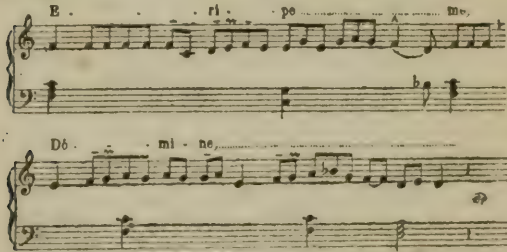
Es. 99.



Talvolta cadenze simili si trovano nell'interno dei canti, e non impediscono che si riprenda il *si* \sharp ; come nella Com. *Qui meditabitur*.

Altre volte invece si tratta di cadenze e d'interi frasi dove il *si* \flat è sottinteso e magari espresso, con chiari andamenti e cadenze come nel Graduale *Eripe me* (1):

Es. 100.



dove la cadenza finale ha senso quasi di sospensione alla dominante di *Fa* Maggiore:

Es. 101.



(1) L'istessa melodia regge tutt'un gruppo di Graduali, fra cui *Juravit*, *Confiteantur Domino*, *Benedicite*, *Tu es Deus*, ecc.

In pratica l'armonia non ha che da esprimere nella miglior maniera quanto la melodia lascia solo intuire all'orecchio.

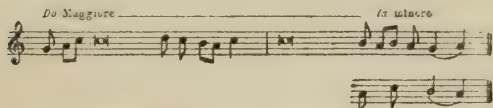
Ed anche qui, come a pag. 34 pel 1° modo e a pag. 47 pel 2°, bisogna scoprire quando, pur senza neanche toccare il *si*, il canto sottintende ora il \flat ed ora il \sharp .

TEORIA.

§ 30. — Nel 3° modo il *si*, per solito, è \sharp , e determina col *fa* il senso di *Do* Maggiore, come nell'*Alleluia*, *Cognoverunt*, o di *la* minore, come nell'Antifona *Postquam* del « Mandato » del Giovedì Santo. Il *mi* finale è, in *Do* Maggiore, la terza della Tonica: *do - mi - sol*; ed in *la* minore la base della dominante *mi - sol - si*.

Si noti che la formula salmodica semplice principia e si mantiene in *Do* Maggiore; solo la cadenza finale è in *la* minore:

Es. 102.

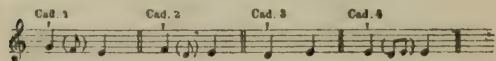


È lo scambio, il miscuglio consueto dei due modi relativi, di cui si è parlato al § 10, p. 19.

Il modo dell'insieme d'un pezzo (lo *si* è già notato a pag. 21) non ha se non un limitato valore quando si tratta di riconoscere se una cadenza, sia pur finale, appartiene all'uno od all'altro modo. Tale compito è spesso dei meno facili, e molti elementi possono esercitarvi la loro influenza.

Ciò non ostante è possibile distinguere quattro tipi di cadenza, che sembrano risvegliare ognuno con una certa costanza lo stesso senso armonico:

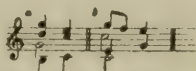
Es. 103.



Si consideri prima di tutto il posto occupato dall'accento in ciascuna di queste formule, ed il grande valore che ha il ritmo nel senso musicale, specie pel significato delle cadenze (che sono i momenti ritmici più sensibili), e si potranno fare — *senza scorgere in ciò una regola vera e propria* — le affermazioni seguenti:

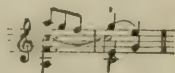
1° La *cadenza n. 1*, ha carattere abbastanza netto di *Do Maggiore*. Qualche cosa di simile a:

Es. 104.



L'interpretazione *b* è spesso confermata dal fatto che la cadenza *sol - mi* si presenta per lo più come conclusione d'una cadenza plagale:

Es. 105.



Quando la cadenza n. 1 chiude la frase in *la minore* non dubbio, può avere significato di dominante modale non alterata: *mi-sol-si*:

c.

Es. 106.



2° La *cadenza n. 2* ha debole volontà tonale. Se chiude una frase Maggiore, ha carattere Maggiore:

Es. 107.



Se chiude una frase minore, ha carattere minore:

Es. 108.



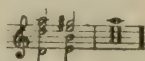
Verosimilmente questo carattere minore è la volontà propria di tale cadenza; volontà che, in causa della debolezza organica del modo minore (vedi pag. 12 in nota), non arriva a farsi valere quando l'orecchio ha percepito immediatamente prima il relativo Maggiore.

Se invece la volontà minore può farsi valere, sarebbe difficile dimostrare in maniera convincente perchè l'una delle due interpretazioni *d* e *e* ora proposte sia proprio preferibile all'altra. Esse appartengono tutt'e due a *la* minore, di cui *d* è la cadenza plagale: *sottodominante - tonica*; mentre *e* è la cosiddetta cadenza sospesa o tronca con Dominante alterata: *sottodominante — Dominante*. Ma bisogna dire qualche parola sull'opportunità dell'*alterazione*, che innalza il *sol* ♮ a *sol* ♯.

Poniamoci subito un quesito: *Può esserci una cadenza sospesa nel modo minore senza alterazione?* — Benchè in maniera incompleta, la risposta può trovarsi in questa negazione: *Non sulla dominante modale mi -*

sol - si. Poichè questa, nel modo minore, non esercita la funzione decisiva di moto che ha nel Maggiore (§ 4, pag. 12 e segg.), la dominante non può far a meno dell'alterazione per dare senso di sospensione, come non può fare a meno dell'alterazione (pure della Dominante) per render buona ed efficace la cadenza perfetta di tipo Maggiore (s - D - t) nel modo minore

Es. 109.



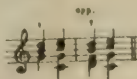
Il fatto che la cadenza *e* è talvolta preceduta da un *sol* ♮ non contraddice al senso di *la* minore ed all'opportunità dell'alterazione del *sol* in *sol* # per l'accordo del *mi* finale. È cosa del tutto conforme al meccanismo del modo minore:

Es. 110.



3° La cadenza n. 3 si trova il più delle volte nel 4° modo, di cui si parlerà a suo tempo, ed essa ha senso abbastanza chiaro di *Do* Maggiore, come nell'antifona *Ecce apparuerunt*. Per esempio:

Es. 111.



Anche armonizzando:

Es. 112.



l'orecchio completerebbe, immaginando un accordo finale di *Do*.

Es. 113.



Sul carattere e sul valore di questo genere di cadenze si veda la nota a p. 39.

4^o *Cadenza n. 4*. Come si è detto al § 18, pag. 38, quest'altra categoria di cadenze richiama la cadenza plagale armonica:

Es. 114.



È forse il caso in cui i modi 3^o e 4^o si prestano di più all'equivoco col tono di *mi* minore. Ed ancora non è raro che si abbia il senso di *la* minore con sospensione sulla Dominante alterata:

Es. 115.




Ma non bisogna precisar troppo: la variante *c* della cadenza n. 1 (Es. 106) è appunto un caso in cui si rimane sulla dominante *non alterata*. Vuol dire che così manca il senso di sospensione, e si resta nel vago, nell'indeciso.


§ 31. — Tutti hanno certo capito quanto sia difficile decidere se convenga o no alterare il *sol* ♮ in *sol* ♯ nella cadenza n. 2 varietà *e* (Es. 108) ed in quella n. 4 (Es. 114, 115).

Due maniere si presentano per essere reticenti: (come si è già detto, la reticenza è un carattere proprio della tonalità gregoriana), cioè due maniere di *non* risolvere il quesito.

Una consiste nel lasciare l'accordo finale senza terza: senza *sol*, quindi:

Es. 116.  (1)

Si noti il carattere assai marcato, quasi tragico, che prendono queste cadenze trattate così. L'altra maniera consiste nel lasciare l'accordo finale senza risoluzione, col cosiddetto « ritardo di quarta »:

Es. 117.  (1)

Questo procedimento, benchè inusitato nella tecnica tradizionale, risponde al carattere della tonalità gregoriana: esso pratica nell'armonia quella reticenza ch'è corrente nella melodia, e come tale ne consigliamo l'uso nei casi indecisi.

I quali sono molti, anzi moltissimi. Perciò torniamo a richiamar l'attenzione sul valore *sempre assai relativo* di queste affermazioni.

(1) Alcuni studiosi mettono volentieri questo procedimento in rapporto con quello usato dagli antichi greci, che accompagnavano la nota finale colla sua quinta modale: pel modo dorico (ellenico) preso nella sua sede propria, appunto *mi - si*. Bisogna andar cauti nell'assimilare l'arte gregoriana con quella ellenica. Gli ultimi studi hanno provato (e stanno provando sempre meglio) che la liturgia cristiana prese molto più dall'Oriente che non dalla Grecia, anche per quanto riguarda la musica. Così per esempio, il modo 1° *re - re*, chiamato poi *dorico* (mentre col dorico greco *mi - mi* non ha nulla di comune) e che ha parte così importante nel canto liturgico, esisteva in Oriente mentr'era sconosciuto ai greci. I quali non conobbero mai (almeno che si sappia) l'uso di cantar testi in prosa. Ciò che fa ricollegare tutto il fondo del canto gregoriano all'arte orientale. D'origine greca rimarrebbe, così, solo l'innodia.

La materia è delicatissima, i richiami ora al relativo Maggiore (*Do*), ora al relativo minore (*la*), sono continui e spesso ben difficili a controllare. Gli orecchi anche più sperimentati devono spesso riconoscere d'essersi ingannati.

Come esempio di canti di 3° modo si possono citare l'introito *Tibi dixit* che finisce con una cadenza di tipo n. 1, e l'antifona *Salva nos* di Compieta, che termina con una cadenza di tipo n. 4.

Se talvolta si trova un *si* \flat nel corso del pezzo, esso produce una più o meno passeggera flessione verso *Fa* Maggiore (raramente *re* minore).

§ 32. — Riassumendo: *Base di Do Maggiore - la minore, talvolta con buone cadenze in Do (melodicamente re - do in alto) ed in la minore (melodicamente si - la), con notevole insistenza melodica sulla dominante do. I pezzi finiscono sempre su mi, con senso: 1° di terza di do, 2° di quinta di la, 3° di base dell'accordo di mi dominante di la minore per mezzo di formule melodiche molto costanti.*

Es. 118.

Formola modale :

The image displays three musical staves, each representing a different cadential formula. The first staff is labeled '† Cad. 1.' and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 4/4 time. The second staff is labeled '† opp. Cad. 2.' and the third '† opp. ancora † opp. Cad. 3.'. Each staff shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, illustrating various ways to conclude a phrase in this mode.



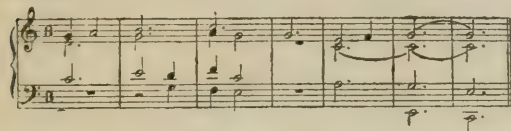
Es. 119. *Un po' più sviluppata :*



COMPOSIZIONE.

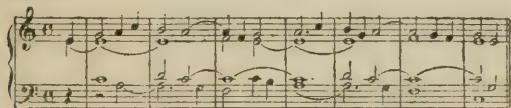
§ 33. — In maniera analoga a quanto si è fatto a pag. 41 pel 1° modo, lo schema armonico dell'Ant. *Adhaereat* di pag. 56 risulta così:

Es. 120.



e quello dell'inno *Aurora coelum*, pag. 56-57, risulta così:

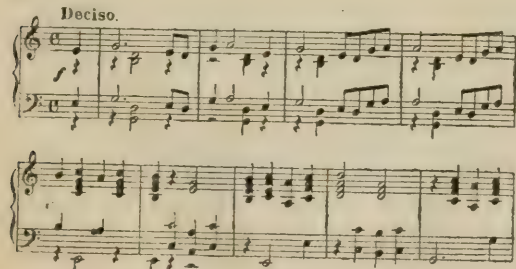
Es. 121.



Si elaborino colla guida dei principii di pag. 41.

Piccolo esempio di 3° modo con *si* ♯ costante, in *Do* Maggiore attenuato.

Es. 122.





Si noti tanto nell'ultimo esempio quanto nel n. 119 (colle sue varianti) la lunghezza della cadenza finale, cioè, di tutta l'ultima frase volgente al riposo. Nei modi dove le cadenze caratteristiche son poco decise, in mancanza di mezzi più efficaci si ottiene il senso di buon riposo conclusivo (senso ch'è una delle basi della composizione), insistendo, con la guida del buon gusto, sui mezzi di cui si dispone, e su quelli che sembrano più adatti allo stile ed al caso particolare.

Come si è detto a pag. 67, il 3° modo presenta una notevole costanza nell'uso di certe formule melodiche di cadenza, che furono riassunte negli schemi di pag. 62. Nella composizione anche di semplici preludi sarà bene impiegare quelle formule: è un obbligo che riesce comodo, perchè non sarebbe sempre ovvio inventare altre cadenze melodiche terminanti su *mi* con buona linea discendente.

In queste condizioni non c'è che da riferirsi a quanto si è già detto pel 1° modo.

Ma, per quanto sieno frequenti le cadenze proprie di modo 1°, come quella ora citata a *Domini*, le cadenze caratteristiche del 4° restano sospese sul *mi*, così come si trova alla fine del periodo citato:

Es. 125.



La sospensione è tanto chiara, che se si aggiunge un *re* oppure un *fa*, secondo i casi, si prova senso di riposo, di conclusione. Se ne faccia l'esperienza.

Quando, ed è il caso attuale, il riposo si trova sul *re*, è chiaro che il *mi* del canto appartiene all'accordo *la-do-mi*, dominante di *re* minore. Allora conviene o no alterare il *do* in *do* #?

Es. 126.



Ma la frase seguente suggerisce l'accordo di *fa*, così:

Es. 127.



Questa sarebbe una controindicazione?

Forse che sì, forse che no. Tale rapporto armonico è usuale nella connessione delle

frasi della polifonia primitiva; esso era dunque nelle abitudini dei maestri più vicini alla tradizione gregoriana.

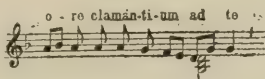
L'antifona continua e cadenza in *Fa* col senso della cadenza plagale:

Es. 128.



e dopo questo chiaro richiamo:

Es. 129.



termina colla cadenza sospesa:

Es. 130.



Si provi ad armonizzare il Responsorio *Subvenite*, oppure l'Offertorio *Terra tremuit*, o qualche *Alleluia* del tipo *Ascendit Deus*.

§ 36. — *Canti a base mista di si ♯ e si ♭, e canti senza si.* — Quando le frasi e le cadenze con *si ♯* alternano con altre aventi *si ♭*, ci si trova nelle stesse condizioni del 3° modo con qualche *si ♭* accidentale; od in quelle del 1° o del 2° pure con qualche *si ♯* accidentale.

Per esempio l'introito *Deus in nomine tuo* incomincia in *Fa* Maggiore e lo afferma con tre buone cadenze a *tuo, fac* e *tua*. A *judica me* sopravviene il *si ♯*, che cede il posto al *♭* ad *orationem meam*; frase questa che chiude il canto colla solita cadenza sospesa su *mi*, l'unica del pezzo. Le altre *si* appoggiano a *fa* tonica di *Fa* Maggiore, a *sol*, con senso di *do mi sol*, a *re* di significato dubbio.

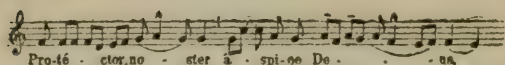
Non c'è che da seguire la melodia nei suoi giri tonali.

Si potrà armonizzare così, per es., l'Intr. *Salus populi* o l'altro *Christo confixus sum*.

In questo modo, ha particolare importanza la presenza del *si* \flat o del *si* \natural ; il compito di riconoscerli e di distinguerli, prende dunque un valore speciale.

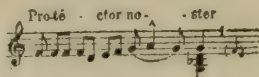
Così nell'Introito *Protector noster* l'inizio

Es. 131.



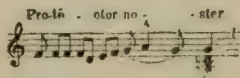
non ha *si*, eppure si suppone il \flat , tant'è vero che è naturale

Es. 132.



e non già

Es. 133.



Se dopo la cadenza di *Deus* si aggiungesse un *fa*, avrebbe senso di riposo, cioè di tonica.

In seguito, dopo un *va* e *vieni* fra la minore (*si* \natural) e *Fa* Maggiore (*si* \flat) nella parte centrale, il canto si chiude con una frase simile a quella iniziale, cioè con senso di *si* \flat sottinteso.

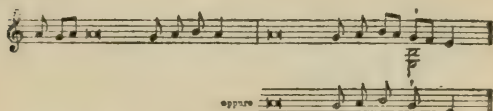
Si provi ad armonizzare qualcuno dei canti seguenti, tutti senza *si*: Intr. *De necessitatibus*, *Prope est*, *Resurrexi*, Comm. *Quod dico vobis*.

TEORIA.

§ 37. — Il 4° modo è uno dei più interessanti. Vi si distinguono 3 categorie di pezzi: 1° con *si* \sharp più o meno permanente; 2° con *si* \flat più o meno permanente; 3° senza *si*, o con miscuglio di *si* \flat e \sharp .

Categoria 1ª con si \sharp . — Ci si trova press'a poco nelle condizioni del 3° modo (§ 30, pagina 61), cioè in *Do Maggiore - la minore*; come nell'*Alleluia. Vox turturis*, e nell'*Antif. Tulit ergo*. La formula salmodica è verosimilmente tutta in *la minore*:

Es. 134.



e termina appunto coll'andamento ed il séguito melodico proprii del *minore discendente* (minore senz'alterazione): *la - sol - fa - mi*, di cui la cadenza *sol - fa - mi* presenta il caso n. 1, variante *c*, studiato nel § 30 a pag. 62.

Le cadenze in *la minore* ed in *Do Maggiore* (melodicamente sul *do* grave in causa dell'estensione modale) sono usuali nell'interno dei canti.

Es. 135.

Formula modale:



† *app.*

opp. † *Cad. 1.* † *app. Cad. 2.*

† *app.* † *app. Cad. 3.* † *app. Cad. 4.*

Detailed description: This block contains the first nine measures of a piano piece. It is written in treble and bass clefs. The first measure is marked with a forte dynamic and an accent. The second measure is marked *opp.* (piano). The third measure is marked with a forte dynamic and a first cadence. The fourth measure is marked with a forte dynamic and a second cadence. The fifth measure is marked with a forte dynamic. The sixth measure is marked with a forte dynamic and a third cadence. The seventh measure is marked with a forte dynamic and a fourth cadence. The eighth and ninth measures continue the melodic and harmonic development.

colle varianti:

Detailed description: This block contains three measures of a piano piece, marked as variations. It is written in treble and bass clefs. The first measure is marked with a forte dynamic. The second and third measures continue the melodic and harmonic development.

Es. 136.

Un po' più sviluppata:

Detailed description: This block contains seven measures of a piano piece, marked as more developed. It is written in treble and bass clefs. The first measure is marked with a forte dynamic. The second measure is marked with a piano dynamic. The third measure is marked with a piano dynamic. The fourth measure is marked with a piano dynamic. The fifth measure is marked with a piano dynamic. The sixth measure is marked with a piano dynamic. The seventh measure is marked with a piano dynamic.



§ 38. — *Categoria 2^a con si b.* È un Fa Maggiore od un re minore che, spesso dopo buone e talvolta numerose cadenze in fa od in re, resta sospeso sulla dominante armonica. Allora il mi è, o terza di do, o quinta di la. Un esempio di Fa Maggiore: l'Antifona Juxta vestibulum, un esempio di re minore: l'Offertorio Terra tremuit. Per persuadersene, si provi ad aggiungere un fa alla fine dell'Juxta vestibulum ed un re alla fine del Terra tremuit, e si avrà il senso del riposo finale.

Le formule delle cadenze sono abbastanza costanti nei due modi 3^o e 4^o, in tutte le categorie da noi distinte. Per riconoscere quant'è possibile la loro volontà tonale ed armonica, bisogna riferirsi a quanto s'è detto pel modo 3^o al § 30, pag. 62. Ma quando i pezzi con si b costante finiscono colla formula *fa-mi* (cad. n. 2), ciò che avviene abbastanza spesso, le due combinazioni *d* e *e* a pag. 63, es. 108, vengono a trovarsi in due toni diversi:



La formula *d*, come fine d'un pezzo in re minore, viene intesa (in mancanza d'indicazioni contrarie) quale cadenza sospesa sulla dominante (non alterata) di re minore. La formula *e* è necessariamente cadenza sospesa in la minore.

Si deve scartare del tutto quest'ultima interpretazione? Chi lo sa?! E la prima: *d*, non si trova forse in condizioni analoghe a quelle considerate a pagina 63 rispetto a *la* minore? quindi non è forse necessaria anche qui l'alterazione per conservare il senso proprio della cadenza sospesa? In caso sarebbe il *do* che si dovrebbe alterare in *do* #, così:

Es. 138.



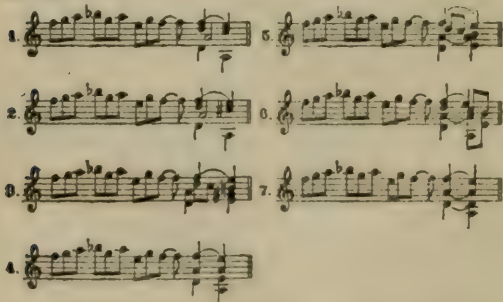
E pure qui si potrebbero usare i due procedimenti « reticenti » di cui si è parlato a p. 66, trasportati così:

Es. 139.



Per rendersi conto del diverso effetto prodotto da queste varie interpretazioni, si provino le seguenti cadenze:

Es. 140.



(1) L'effetto di questa posizione è meno mordente che se il *re* fosse portato un'ottava in su e ravvicinato al *mi*.

Talvolta l'andamento del pezzo è tale che, malgrado il \flat costante, si arriva alla fine senza potersi render ben conto se sia *Do Maggiore* che prevale, o *Fa Maggiore* con sospensione. L'abbiamo già detto: *si è come librati nello spazio musicale*, ed è del tutto caratteristico dell'arte antica. Un esempio: l'*Alleluia. O quam pulchra*. Ed ecco come al secolo xx si possa non saperne più di S. Od-done al x, e neppur dopo l'ultima nota! (vedi § 3, pag. 10).

§ 39. — Riassumendo: il 4° modo con \flat permanente è un 1° modo (re minore) e più raramente un 6° (*Fa Maggiore*) con sospensione sulla dominante armonica. In tali condizioni è ovvio di trovar delle cadenze in re minore ed in *Fa Maggiore* nell'interno dei pezzi. Talvolta solo la cadenza ultima resta sospesa melodicamente su mi ed armonicamente sulla dominante.

Es. 141.

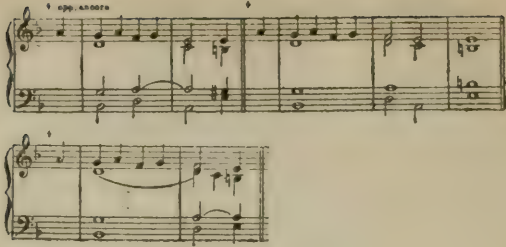
Formula modale.

re minore † Cad. n. 2.

† opp. † opp. Cad. n. 1. (1)

† opp. Cad. n. 3. † opp.

(1) La cad. n. 3 re - mi, non s'incontra in questa categoria.



Es. 142. *Un po' più sviluppata:*



§ 40. — *Categoria 3, senza si, o con miscuglio di si ♯ e si ♭.* — Per esempio l'antifona dell'intrito di Pasqua *Resurrexi* dove il *si* non si incontra mai, eppure certo è sempre sottinteso il *si ♭*. Quando il salmo presenta il suo *si ♯*, fa

l'effetto d'una modulazione alla dominante; modulazione che non ha nulla di strano neppure nel canto tradizionale. Talvolta invece si sottintende il *si* ♯. In altri casi, ora il ♯ ed ora il ♭, e l'armonista deve rendersene conto.

E come si è già detto per gli altri modi, non bisognerebbe pensare che la presenza d'un ♭ o d'un ♯ sia decisiva per tutt'un pezzo. Talvolta c'è un ♭ espresso in un sito, ed un ♯ celato, magari poche note dopo, o viceversa. È la stessa alternativa delle due posizioni del *si*, che si trovano espresse in molti pezzi. In queste condizioni *il miscuglio delle due categorie, già considerate, si risolve in un'oscillazione quasi continua fra i modi di re minore, Fa Maggiore, la minore e Do Maggiore.*

COMPOSIZIONE.

§ 41. — Come si è veduto nel 4° modo sono compresi pezzi di due categorie diverse: 1° pezzi a base *Do Maggiore - la minore* con cadenza conclusiva che si appoggia a *mi*; 2° pezzi a base *Fa Maggiore, re minore* con cadenza armonicamente sospesa alla dominante tonale, e melodicamente appoggiantesi pure a *mi*. Tra queste due categorie c'è ogni sorta di scambi e di miscugli. La composizione gode dunque d'una libertà notevolissima.

S'incominci col dedurre lo schema armonico da qualche canto, e poi lo si elabori svolgendolo più o meno, secondo le facoltà e le intenzioni dello studioso, seguendo i criteri già esposti a pag. 41.

Saggio di preludietto di 4° modo a base di si ♯.

Es. 143.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked "Moderato". The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with a *cresc.* marking. The third system features a *dimin.* marking. The final system concludes with a final chord in the bass clef.

Il si ♯ della battuta 5^a è momentaneo, accidentale. Anche qui si noti la lunghezza della

frase che volge al riposo, secondo quanto si è osservato a pag. 70.

Saggio di preludietto di 4° modo a base di si ♭.

Es. 144.

Vivo.

p

ritardando

In composizioni a base di si ♭ (cioè di Do Maggiore - la minore) sono usuali frasi e cadenze intermedie in Do Maggiore, tanto sulla tonica do mi [sol] quanto sulla dominante sol si re; ed in la minore, tanto sulla tonica la do [mi] quanto sulla dominante non alterata mi sol si.

Quando invece prevale la base di si ♭ (cioè di Fa Maggiore - re minore) sono usuali frasi e cadenze intermedie in Fa Maggiore, tanto

sulla tonica di *fa la* [*do*], quanto sulla dominante *do mi sol*; ed in *re* minore, tanto sulla tonica *re fa* [*la*], quanto sulla dominante non alterata *la do mi*.

Poichè, come si è detto, le due categorie di pezzi (con *si* ♯ e con *si* ♭) in pratica spesso si fondono in una incerta promiscuità, anche il gioco delle frasi e delle cadenze va regolato con opportuna libertà.

Le cadenze sospese su *mi*, cioè quelle veramente caratteristiche del modo, conservano come nel modo 3° le loro formule melodiche con notevole costanza, e sono un elemento non trascurabile di fisionomia modale. Sarà bene mantenerle anche nella composizione polifonica.

Quanto al numero di codeste cadenze, rispetto alle altre nel complesso del pezzo, l'arte gregoriana confessa una libertà considerevole. Così nell'Off. *Terra tremuit* non ce n'è che una: quella finale. Si è già detto che il Grad. *Domine praevenisti* è così poco legato al *mi*, che in molti manoscritti è di modo 1°, mentre nell'ed. Vaticana è di 4°. Sola differenza: le due note che chiudono l'antifona sono due *re* in un caso, e due *mi* nell'altro caso.

5° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 42. — Canti con si \flat costante.

Es. 145.

Ec - ce jam ve - nit ple - ni - tū - do tē - po - ris,
in quo mi - sit De - us Fi - li - um su - um in ter - ras.

Qui non ci sarà chi non senta il *Fa Maggiore* schietto, col *si \flat* in chiave, privo d'ogni singolarità. Si può esercitarsi in pari condizioni ad armonizzare le Antifone *Ex quo omnia*, *Dum transirent*, *Nazareus*, ecc.

§ 43. — Canti misti di si \sharp e si \flat .

Es. 146.

Pacem me - am da vo - bis, al - le - lū - ia.

L'antifona incomincia col *si \sharp* , e solo dopo viene il *si \flat* . Ciò richiama il *la minore (si \sharp)* in principio, e poi *Fa Maggiore (si \flat)*.

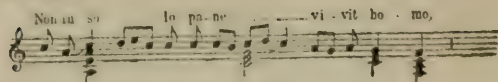
Ancora un saggio:

Es. 147.

Non in eo. . . lo pa - na - vi - vit bo - mo, sed
in om - ni ver - bo quod pro - cē - dit de o - re De - i.

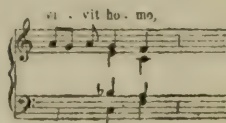
In principio di quest'altra antifona, si sente :

Es. 148.



È lo stesso movimento dell'Ant. *Pacem meam*: si parte da *Do* Maggiore - *la* minore, e si va a *Fa* Maggiore; solo che qui non si tocca neanche il *si* \flat , tant'è cosa ovvia. (Se n'è già parlato al § 12 dei Principii Generali). Cosa tanto chiara, che non ripugnerebbe fare così:

Es. 149.



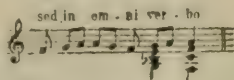
mentre urterebbe fare :

Es. 150.



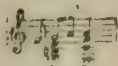
Nel resto dell'antifona si intuisce il *si* \flat , tant'è vero ch'è naturale:

Es. 151.



ma non già:

Es. 152.



e la cadenza richiama la cadenza plagale:

Es. 153.



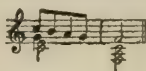
È il gioco proprio del 5° modo: *vagare tra Do Maggiore - la minore e Fa Maggiore; sia toccando ora il si \flat ed ora il \natural , cioè schematicamente così:*

Es. 154.



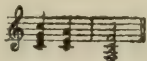
sia toccando il \natural e lasciando solo intuire il \flat sottinteso, cioè schematicamente così:

Es. 155.



e sia ancora non toccando nè \natural nè \flat , cioè schematicamente così:

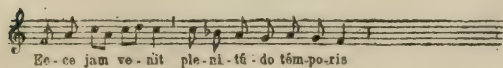
Es. 156.



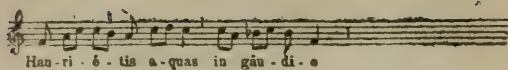
Talvolta gli schemi ora esposti sono preceduti da un elemento *fa la do*, che appartiene tanto a *Fa Maggiore* quanto a *Do Maggiore*; ciò che rende anche più sottile il gioco e perfetto l'equivoco.

Si confrontino questi due inizi di antifone, e si vedrà quant'è minima la differenza tra un \flat intuito (ad *Ecce jam venit*) ed un \natural espresso (ad *Haurietis*):

Es. 157.



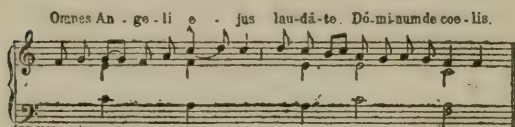
Es. 158.



§ 44. — *Canti con si* \flat .

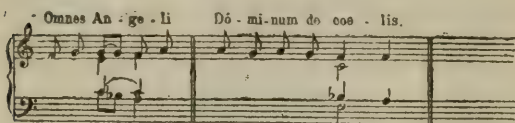
Ecco un'antifona col solo *si* \flat :

Es. 159.

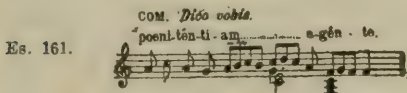


Le nostre indicazioni armoniche sono così esatte, che ad *Angeli* ed a *coelis* non urterebbe un *si* \flat , per es. così:

Es. 160.



Persino cadenze come quelle terminanti le Comunioni *Dico vobis* e *Benedicta*, dove il *si* \flat si presenta proprio vicino al riposo finale, non fanno che seguire i nostri schemi di pag. 87, es. 154, 155, 156.

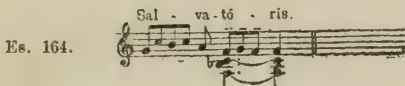


Es. 161.



Es. 162.

Tanto che non urterebbe in tutt'e due i casi questa cadenza con si \flat :



Su queste basi si facciano gli assaggi necessari e si armonizzi qualcuna delle Antifone seguenti: *Benedictus Deus, Dominus aedificet, Fac Domine, Sanctum et terribile, Montes et colles, l'Int. Miserere mihi, ecc.*

TEORIA.

§ 45. — Il 5^o modo, quando ha il *si* \flat costante (espresso o sottinteso) è *Fa Maggiore*, come nel *Sanctus* della Messa IX del Kyriale vaticano, con frequenti scambi con *re* minore (1); scambi corrispondenti (in misura più limitata) a quelli già accennati dei modi 1^o e 2^o a pag. 20 ed a pag. 39 e segg.

Talvolta i pezzi sono talmente Maggiori, che sono addirittura trasportati in *Do*, come il già citato *Alleluia. Te Martyrum, l'Alma Redemptoris* delle vecchie edizioni solesmensi, il *Benedicamus Domino* solenne, ecc.

(1) Non nel *Sanctus* citato.

Nell'uso del *si* \sharp si possono distinguere due casi un po' diversi: 1° Il *si* \sharp più o meno insistente conduce ad una cadenza spesso notevole in *Do* Maggiore o più spesso in *la* minore. 2° Il *si* \sharp è compreso nel corso di una frase, talvolta anche minima, e magari molto vicino ad una cadenza su *Fa*.

1° *Caso*. Niente di più naturale. Il *si* \sharp produce una modulazione, di cui si afferma il tono d'arrivo (*Do* Maggiore o *la* minore) per mezzo d'una cadenza.

2° *Caso*. Più caratteristico. La modulazione, la flessione tonale, è tanto minima, tanto fuggevole, che si nota appena, e non arriva a cancellare il senso di *Fa* Maggiore, che precede e segue l'accento. Il *fuggevole* \sharp non annulla il \flat affermato (espresso o sottinteso soltanto) nell'insieme del pezzo. È il caso stesso di certe note cromatiche nella tonalità amplificata della musica moderna. Note che sono qui d'importanza tonale minima, in vista della particolare efficacia e persistenza proprie del tono di sottodominante (§ 12, pag. 23), e dello scarso effetto che hanno in confronto gli accenni al tono situato una quarta sopra, come *Do* rispetto a *Fa*, e *la* rispetto a *re*.

Ad ogni modo si tratta di più o meno considerevoli ed efficaci modulazioni, od anche solo accenni; che partendo da *Fa* Maggiore *re* minore vanno verso *Do* Maggiore, e più spesso verso *la* minore. Modulazioni che si producono quasi sempre per mezzo del rapporto *la - do*, comune ai due accordi (e quindi ai due elementi tonali), di *Fa* Maggiore e

la minore. Si gioca sull'equivoco. Un esempio dei più frequenti:

Es. 165.

GRAD. *Anima nostra.*

de - ſa - que - o - re - . . nōn - ti - um

com. *Domus mea.*

a - pe - ri - ō - tur

Si noti la sensibilità particolare dei vecchi maestri gregorianisti, che trovavano *imperfetto* il semitono *mi - fa* (sensibile ascendente di *Fa* Maggiore), e l'evitavano nella melodia, preferendovi la cadenza *re - fa* (1). Cioè preferivano la cadenza *plagale*

Es. 166.

S → T

alla cadenza semplice:

Es. 167.

D → T

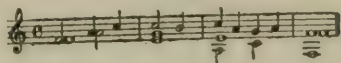
Non che la cadenza *semplice* (D — T) fosse del tutto bandita: la tonalità antica è un po' il dominio del compromesso nella musica. La si praticava, ma nella posizione che ha *sol - fa* nella melodia. Così il *mi - fa* non era

(1) Vedi Dom A. MOCQUEREAU, *Le Nombre musical gregorien*, pag. 208.

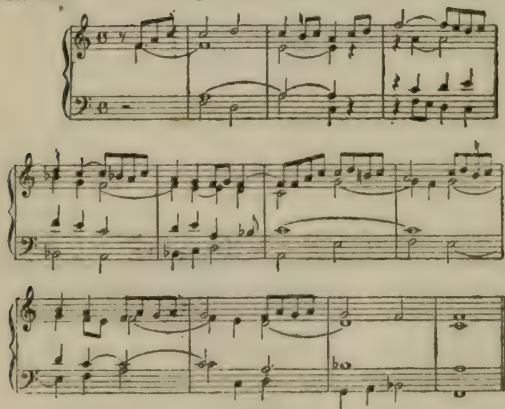
che sottinteso, e l'imperfezione del semitono svaniva nell'incerto.

§ 46. — Riassumendo: *Un modo di Fa Maggiore con frequenti scambi col suo relativo re minore, come nella Com. Lutum fecit, ed oscillazioni d'importanza e di durata assai variabili, spesso affermate da buone ed ampie cadenze in la minore e Do Maggiore. Non di rado i pezzi partono addirittura da la minore o da Do Maggiore per raggiungere Fa Maggiore solo nel corso del pezzo, e magari solo verso la fine, come nella Com. Justus Dominus e nell'Antifona Pone me.*

Es. 168. *Formula modale:*



Es. 169. *Un po' più svolta:*



COMPOSIZIONE.

§ 47. — Trattando il 5° modo col *si* \flat permanente, non c'è che da regolarsi come in *Fa* Maggiore coi criteri del *Maggiore attenuato* e con l'avvertenza d'evitare l'andamento melodico: *mi fa* nelle cadenze finali. I compositori gregoriani vi preferivano *sol fa* o *re fa* sulla base della cadenza plagale, per eliminare la *sensibile* nella melodia.

Piccolo esempio di 5° modo trattato come *Fa* Maggiore attenuato:

Es. 170.

Andante.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'p' (piano) and 'Andante.' The second system includes dynamic markings 'crescendo', 'poco', and 'poco'. The third system features a melodic line in the right hand with slurs. The fourth system is marked 'diminuendo' and 'p' (piano).

Ma questa, se è la maniera più comoda, è certo la meno caratteristica e più povera di trattare il modo 5°.

Si deduca lo schema armonico di qualche canto, e lo si elabori coi già noti criterii.

Nella composizione armonica, l'equivoco fondato sulla reticenza per cui si evita il \flat od il \sharp lasciandoli soltanto intuire, riesce alquanto difficile. Più frequente è l'alternativa, che già si presta a molte finzze.

Da quanto si è detto riesce chiaro come lo schema tonale dei pezzi di questo modo sia *Fa-Do-la-Fa* oppure *Do-la-Fa*. Sicchè in questo secondo caso s'incomincia in *Do* od in *la* e si finisce in *Fa*; proprio come fanno tante melodie gregoriane, magari affermando molto il *Do* od il *la* e poco il *Fa*, come avviene in molti casi, fra cui l'Intr. *Miserere mihi*.

Le cadenze intermedie sono spesso in *la* ed in *Do*, ma non rimangono sospese alla dominante di questi toni.

Ecco un saggio di preludietto:

Es. 171.

Moderato.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system includes a 'dimin.' (diminuendo) marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Si vedano i nn. 9 e 10 dei XVI *Preludi-Corali figurati* citati a pag. 45. I due pezzi, come la formula salmodica, incominciano in *Fa* e chiudono in *la*.

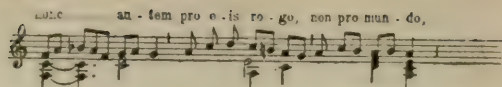
6° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 48. — Di solito ha il *si* \flat costante. Si armonizzi qualche antifona, per es.: *Regina caeli*, *Tibi Domine*, *Exaltate*, oppure l'Introito *Hodie sciētis od In medio*, ecc.

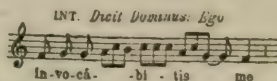
Ma come il 5°, anche il 6° non di rado alterna il *si* \natural col *si* \flat , ed agisce nella stessa maniera. Si veda per es. l'Antifona *Pater manifestavi*, che alle parole *nunc autem* fa:

Es. 172.

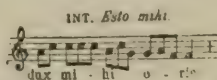


E pure non di rado la melodia non tocca neppure il *si*. Di solito è sottinteso il *b*, per quanto talvolta l'osservazione accurata possa rimanere in dubbio. Ecco due frammenti :

Es. 173.



Es. 174.



Il confronto suggerisce un accenno a *si* \sharp anche a *dux mihi*.

TEORIA.

§ 49. — Il 6° modo è *Fa* Maggiore anche più schietto del modo 5°. In causa dell'estensione modale le modulazioni espresse verso *Do* Maggiore - *la* minore per mezzo del *si* \sharp sono abbastanza rare; ma spesso vi si trovano buoni appoggi, anche cadenze sul *do* grave, con senso più o meno sospetto di *Do* Maggiore. Esempi decisi di *Fa* Maggiore - *re* minore: gl'Introiti *Sacerdotes Dei*, *Os justi*, *Requiem aeternam*.

Formula modale:

Es. 175.



COMPOSIZIONE.

§ 50. — Criterii analoghi a quelli del 5° modo, tranne per le modulazioni che qui sono frequenti in *re* minore e rare in *Do* Maggiore. L'estensione negli andamenti melodici va limitata, con insistenza caratteristica su *fa sol la*, e con usuale discesa al *re* grave vicino alla cadenza finale. Per questa vale quanto si è detto a pag. 91.

7° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 51. — *Canti con fa # sottinteso.*

Es. 176.

Ec-ce sa-cér-dos ma-gnus, qui in di-é-bus su-is
plá-ca-it De-o, et in-ven-tus est ju-stus.

Sentendo questa notissima antifona, si ha il chiaro senso di *Sol* Maggiore con *fa #* sottinteso; tant'è vero che all'inizio si immagina in ogni caso:

Es. 177.

Ec-ce sa-cér-dos ma-gnus

ma ammesso di toccare il *fa*, è ben più naturale il *fa* #, così:

Es. 178. *Ec-ce sa-cér-dos ma - gus*

che non il *fa* ♮ così:

Es. 179. *Ec-ce sa-cér-dos ma - gus*

E più oltre è ovvio:

Es. 180. *plá-cu-it De - o .*

e non:

Es. 181. *plá-cu-it De - o*

Ed anche verso la fine:

Es. 182. *et in-vén-tus est ja - stus*

e non già:

Es. 183. *et in-vén-tus est ja - stus*

Ma non si può non notare come il *fa* # espresso dia un senso più chiaro, più netto, diremmo quasi più sfacciato, in confronto della melodia. È la differenza più volte notata fra *dire* una cosa e *lasciarla sottintendere*. Potendo, si eviti dunque il *fa* # anche nell'armonia, per es. così:

Es. 184.

Ec - ce sa - cét - dos ma - gnus, qui in di - é - bus su - la
 piá - ca - lit De - o, et in - vén - tus est ju - stus.

E, potendo, tale procedimento reticente è da usare ogni volta che il canto ha base di *Sol Maggiore*: nel canto gregoriano è sempre un *Sol Maggiore clandestino*!

Es. 185.

vi - tao me - - ae.

Chi non sente il *fa #* nascosto là dove l'abbiamo indicato in questa cadenza finale, comune tanto ai modi 5° e 6° che hanno appunto la sensibile *mi-fa*, quanto al 7° ed 8° che teoricamente non hanno la sensibile *fa #-sol*?

Ma anche qui è più prudente armonizzare così:

Es. 186.

vi - tao me - - ae.

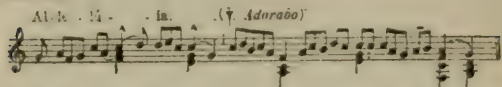
Si vedrà come i periodi, le frasi, i frammenti con *fa #* sottinteso, sieno frequentissimi.

Si armonizzi qualcuno dei canti seguenti:
 Com. *Notas*, Antif. *Maneant* senza la *salmòdia*,
 Com. *Qui vicerit*.

§ 52. — *Canti con fa* ♩ *espresso.*

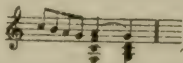
Si consideri questa melodia:

Es. 187.



e si riconoscerà come sieno giuste le nostre indicazioni. Si continui, armonizzando il versetto che segue, oppure l'Introito *Viri Galilaei*, ecc.; ci si accorgerà che le cadenze finali hanno senso di sospensione, così:

Es. 188.



e non già di cadenza plagale, così:

Es. 189.



§ 53. — Vediamo ora l'Intr. *Aqua sapientiae*:

Es. 190.

A-qua sa-pi-ên-ti-ae potá-vit e-os, al-lu-lú-la:

firmá-bi-tur in il-lis, et non flecté-tur, al-le-lú-la:

Dopo *Aqua sapientiae* con senso di successione degli accordi *Sol-Do-Sol*, a *potavit eos*, il canto incomincia ad insistere su *re fa la*, così da far sentire *re* quasi come un accenno al modo 1°. Lo si avverte chiaro quando a *flectetur* viene il *si* ♩ che sorprende un po'; e sorprende perchè il senso di *re* minore sot-

tintende il *si* ♭. Tant'è vero che non urterebbe armonizzare così:

Es. 191.

potá-vit e . os, al - le - lú - ia: firmá - bi - ter in il - lis,
et non flecté - tur, al - le - lú - ia.

oppure:

Es. 192.

al - le - lú - ia.

Il resto dell'introito, dopo un buon appoggio in *la* ad *exaltabit eos* con un nuovo accenno a *re* ad *in aeternum*, finisce, al solito, con cadenza sospesa.

Si provi ad elaborarlo per intero, e si provi pure ad armonizzare l'*Alleluia. Exivi a Patre.*

Le frasi od i frammenti con *fa* ♯ sottinteso talvolta non sono lontane da altre con *fa* ♭, e magari neanche da qualche accenno a *re* minore, quindi con *si* ♭ sottinteso.

Si provi ad armonizzare il Graduale *Clamaverunt.*

TEORIA.

§ 54. — Nel 7° modo bisogna distinguere due categorie di pezzi: 1° senza *fa*, con rapporto *sol - si - re* più o meno chiaro; 2° con *fa* ♯ a rapporto spesso abbastanza schietto *sol - do* e *sol - do - re*.

La 1ª categoria è quasi sempre Sol Maggiore, di cui si evita il fa #. Esempio l'antifona dei Vesperti *Ecce sacerdos magnus*.

Nell'armonizzazione non c'è che da mettere il fa # in chiave; ma senza dimenticare che il modo Maggiore della tonalità gregoriana non è proprio quello della tonalità moderna il quale a sua volta è variabile anch'esso (1). Bisogna dunque tener presente le considerazioni già fatte sul *Maggiore attenuato a base plagale* (pag. 15), e ricordarsi come la tonalità gregoriana rifugga da tutto ciò che è deciso, schietto, palese. Se non paresse un assurdo, vorremmo quasi consigliare di mettere il fa # in chiave, per fare poi come la melodia gregoriana, che lo lascia intuire senza toccarlo mai.

Es. 193.



La 2ª categoria non è in fondo che un Do Maggiore con cadenza sospesa sulla dominante; modo di cui si potrebbe dare la seguente formula:

Es. 194.



(1) Ci limitiamo ad affermarlo senza poter dare qui le ragioni, legate all'intima sostanza del meccanismo tonale.

La base di *Do Maggiore* è tanto reale, che ad ogni momento la melodia s'appoggia sul *do* e vi insiste, e vi fa buone cadenze. Si veda, fra i molti esempi, l'Introito *Expecta*.

Si rifletta a come la salmodia semplice di questo modo parte da *do*, fa la cadenza media su *mi*, e termina due volte su *do* ed una su *la*, relativo minore di *Do*.

Es. 195.

Si scorrano inoltre le formule d'Alleluia da aggiungere agl'introiti, agli offertori ed alle comunioni nel Tempo Pasquale. Per non parlare di passaggi come questo:

V. del Grad. *Clamaverunt*.

Es. 196.

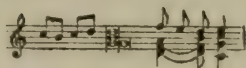
e d'altri canti come gli *Alleluia*. *De profundis* e *Te decet hymnus*, e la Com. *Mirabantur*.

Ma è un *Do Maggiore attenuato*, ed in maniera speciale: con *largo impiego della sottom dominante re - fa - la, del relativo minore*. Ciò che conduce naturalmente a buone cadenze in *la minore*. L'esempio forse più tipico di insistenza su *re* e su *fa - la* è l'introito *Aqua sapientiae*.

Quando il *re* non è usato sotto questo rapporto di *re minore*, ha spesso significato di

quinta di *sol*, dominante di *Do* Maggiore; si potrebbe quasi affermare che tale è la caratteristica della nota dominante del 7° modo. Così nella salmodia:

Es. 197.



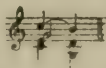
Le cadenze tanto usuali *mi - re* hanno spesso significato di:

Es. 198.



ed alternano coll'altra posizione della stessa cadenza:

Es. 199.



quando l'andamento del pezzo non la fa intendere nel senso del relativo minore:

Es. 200.



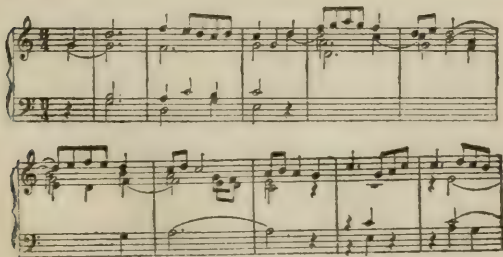
Il *si* ♯ è raro, ma quando il modo ha base di *Do* Maggiore, vi si trovano passaggi abbastanza chiaramente affetti di *Fa* Maggiore, come l'*Alleluia. Adorabo* alle parole *et confitebor*; dove il *si* ♭, pur non figurando, è certamente sottinteso. Perchè qui, come dovunque nei vecchi modi, la presenza o l'assenza d'un ♯ o d'un ♭ non dice che troppo poco. Per rendersi ben conto del contenuto tonale, come s'è già detto, non c'è che seguir

la melodia passo a passo. Così non è raro che in un canto istesso una frase celi il *fa* \sharp ed un'altra invece sottintenda o magari tocchi realmente il *fa* \natural , o viceversa. Si veda, p. es., il Grad. *Clamaverunt*, che, dopo tanto uso del *fa* \natural , finisce con un'ampia formula presa a prestito dai graduali di 5° modo, dove per forza il senso musicale sottintende, al posto del *mi - fa*, la sensibile *fa* \sharp - *sol*.

§ 55. — Riassumendo: quando il 7° modo non è Sol Maggiore mascherato con *fa* \sharp sottinteso, è un modo di Do Maggiore con cadenze sospese sulla dominante armonica *sol - si - re*, di cui il *re* funge da dominante melodica abbastanza insistente. La sottodominante *re - fa - la* del relativo la minore, vi ha speciale importanza. Le cadenze conclusive (più o meno efficaci): Dominante - Tonica in Do Maggiore ed in la minore, sono quindi naturali ed abbastanza frequenti. Esse alternano colle loro inverse (cadenze sospese): Tonica-Dominante, sia di Do Maggiore, sia di la minore, melodicamente: *mi - re* oppure *do - si*. Bemolle raro.

Saggio tipico:

Es. 201.





Per rendersi ben conto della differenza che esiste fra le varietà 1 e 2 di modo 7° basta cantare l'Antifona *In paradisum* dell'Esequie. Sono di fatto due antifone ravvicinate. La prima, fino a *Jerusalem*, è veramente di 7°, e sottintende senza dubbio il *fa* ♯, cioè è davvero in *Sol* Maggiore. Si provi a farvi sentire un *fa* ♮ nell'armonizzazione, p. es., a *sanctam*: l'orecchio ne è tosto urtato. (Per ben giudicare, si eseguisca il canto solo, senz'accompagnamento, più volte, poi si faccia la prova del *fa* ♮). Ma tosto che si presenta la seconda parte, a *chorus*, il rapporto *sol-do* richiama il tono di *Do* Maggiore, e si immagina il *fa* ♮. Che sopraggiunge ovvio, e resta più o meno fino alla fine, salvo forse a *te suscipiat*, dove si ha ancora un vago senso di *fa* ♯.

COMPOSIZIONE.

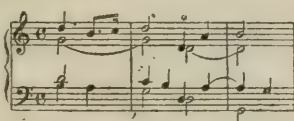
§ 56. — Trattare il 7° modo col *fa* ♯ permanente, e mettersi senz'altro in *Sol* Maggiore, è la soluzione più comoda, se non più ricca e più fina e caratteristica. In tal caso il modo 7° diventa uguale al 5°, con l'esclusione totale della sensibile *fa* ♯-*sol* negli andamenti melodici modali, specie nelle cadenze.

(1) Si veda quant'è detto a pag. 70 a proposito della lunghezza delle frasi di cadenza finale, specie in certi modi.

Una maniera già più conforme allo spirito della modalità gregoriana consiste nello scrivere in *Sol Maggiore*, evitando il *fa #* anche nell'armonia.

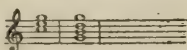
Dovendo evitare il *fa #*, l'accordo di Dominante non si può usare che col semplice accenno della nota *re* o dell'intervallo *re la*, per es. così:

Es. 202.

Musical notation for Example 202, showing a piano accompaniment in G major. The right hand plays a melodic line with a cadence on the dominant (D) and then the tonic (G). The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

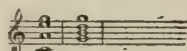
La cadenza propria di questa varietà speciale di modo Maggiore è la cadenza plagale:

Es. 203.

Musical notation for Example 203, showing a plagal cadence in G major. It consists of two chords: the dominant (D major) and the tonic (G major), both in a block chord arrangement.


che si può rendere più efficace così:

Es. 204.

Musical notation for Example 204, showing an enhanced plagal cadence in G major. It consists of two chords: the dominant (D major) and the tonic (G major), with a longer duration for the dominant chord.

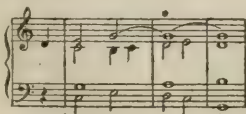
ed anche si può ampliare facilmente:

Es. 205.

Musical notation for Example 205, showing an expanded plagal cadence in G major. It consists of two chords: the dominant (D major) and the tonic (G major), with a longer duration for the dominant chord and a more complex harmonic texture.

Essa è il concatenamento armonico più efficace di cui si disponga qui, e rende buoni servigi anche quando talvolta parrebbe inevitabile il *fa #*:

Es. 206.

Musical notation for Example 206, showing a cadence in G major. It consists of two chords: the dominant (D major) and the tonic (G major), with a chromatic alteration in the bass line of the dominant chord.

Ecco qualche piccolo esempio in *Sol* Maggiore senza *fa* \sharp :

Es. 207.

Es. 208.

Ma la maniera più caratteristica sta nel trattare il 7° modo sulla base di *Do* Maggiore sospeso alla Dominante, con largo uso dell'accordo di *re* minore (sottodominante del relativo minore *la*). Si deduca lo schema armonico, per esempio dagli *Alleluia. Adorabo* e *Multifarie*, e si elaborino coi soliti criteri.

Aggiungiamo un saggio di preludietto composto in questa varietà di 7^o modo :

Es. 200.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato.' The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The piece begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The first system is marked 'Moderato.' The second system has a 'p' dynamic marking. The third system has a 'p' dynamic marking. The fourth system has a 'p' dynamic marking. The fifth system has a 'crescendo' marking. The sixth system has a 'dimin.' marking. The seventh system has a 'rit.' marking. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

Varietà che si può arricchire anche più con frasi ed accenni a *Sol* Maggiore (possibilmente senza *fa* #) ed a *re* minore con *si* ♭ sottinteso o magari espresso.

Si vedano i nn. 14 e 15 dei *XVI Preludi-Corali figurati* citati a pag. 45.

8° MODO.

ARMONIZZAZIONE.

§ 57. — Canti con *fa* # sottinteso.

Es. 210.

Te lu-cis an-te tēr-mi-num, Re-rum cre-á-tor pō-scimus,
Ut pro tu-a cle-mēn-ti-a, Sis prae-sul et cu-stó-di-a.

Qui è assai più naturale:

Es. 211.

tēr-mi-num :lemēn-ti-a

che non:

Es. 212.

tēr-minum clemēn-ti-a

Si armonizzi per intero quest'inno in *Sol* Maggiore, evitando quanto si può il *fa* #, come fa il canto. Il *fa* ♭ all'*Amen*:

Es. 213.

A . men

non reca nessun pregiudizio. Prima esso è una formula costante, che non ha vera relazione col resto dell'inno; poi si è visto quanto spesso nel modo 7° i *fa* \sharp s'avvicinano con *fa* \natural sottintesi ma pur ben chiari.

Si provi ad armonizzare anche l'Alleluia. *Benedictus es.*

§ 58. — *Canti con fa* \sharp *espresso.*

Es. 214.

Al - lo - lù - ia.
An - ga - lus Dò - mi - ni de - scén - dit de cae - lo: ecc.

Pare superfluo indicare l'armonia anche ai punti salienti, tanto è chiaro il tono di *Do* Maggiore, che rimane poi sospeso alla Dominante così:

Es. 215.

Questa cadenza sospesa (già incontrata nel 7° modo) si presenta con più varianti, fra l'altre:

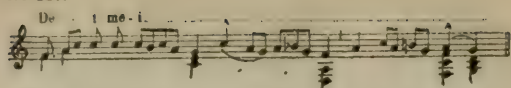
Es. 216.

È la formula armonica propria dell'8° modo, e la si trova un po' da per tutto anche all'interno di frasi e motivi.

Si veda, e si provi ad armonizzare, uno dei Trattati del Sabato Santo.

§ 59. — *Canti con si* \sharp *e si* \flat . — Il Tratto *Sicut cervus* fa ad un certo punto così:

Es. 217.



È la maniera solita d'agire del \flat accidentale e del \natural .

Si armonizzi il tratto *Qui seminant*, e si vedrà come talvolta l'8° modo incominci addiritura col \flat , che dura per intere frasi.

§ 60. — *Canti con si \flat sottinteso.*

Es. 218.

Le-vá. -bo ó-cu-los me-os... et oon-si-de-rá.
bo mi-ra-bi-li-a to. Dó-mi-ae

In quest'inizio d'offertorio, per esempio, il \flat pare certo sottinteso; ciò avviene spesso quando la melodia si aggira nella parte grave *re-sol* dell'ambito modale.

Altre volte si trovano frasi che parrebbero in *Fa* Maggiore, quindi pure con \flat sottinteso:

Es. 219.

Tu Dó-mi-ne ser-vá-bis nos, et cu-stó-di-es nos in ue-tér-num

Si armonizzi quest'Antifona, ed anche il *Kyrie* della Messa VII.

TEORIA.

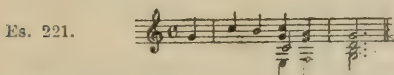
§ 61. — L'8° modo, come il 7°, talvolta non è altro che un *Sol* Maggiore di cui si evita

il *fa* \sharp ; p. es., l'Antifona *In innocentia* ed il gruppo di *Alleluia* di tipo: *Benedictus es*.

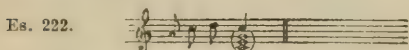
Più spesso, come lo dice chiaro la formula salmodica, è un *Do Maggiore* che resta sospeso sulla *Dominante*.



cioè:

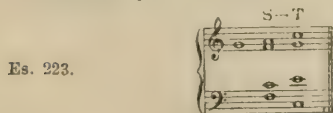


Va notata la seconda cadenza finale, che termina addirittura sulla dominante (*do*) della teoria tradizionale, dominante che invece è realmente la *Tonica*:



Questo modo di *Do Maggiore* con sospensione sulla dominante reale si trova, p. es., nel *Sanctus* della Messa IV del Kyriale vaticano e nel *Gloria* della Messa V.

In tali casi (come in genere in tutto il *Modo Maggiore attenuato*) la funzione decisiva di moto è spesso esercitata dalla *Sottodominante fa - la - do*.



Ciò spiega l'uso così frequente del *si* \flat alternato al *si* \sharp . Niente di più facile del passaggio, della flessione, dell'equivoco, fra *do*

Tonica del tono di Do Maggiore e do Dominante di Fa Maggiore.

Fa Maggiore ha delle volte tale importanza da diventare preponderante nell'insieme del pezzo. Così, p. es., l'*Alleluia. Surrexit Dominus* è più che altro in *Fa Maggiore* con cadenza sospesa sulla dominante (*do - mi - sol*) e solo qualche accenno a *Do Maggiore* (1).

Così pure la *Comunione Spiritus ubi vult spirat* ha il primo periodo che potrebb'essere di 5° Modo.

D'altra parte uno dei procedimenti caratteristici dell'8° modo è il gioco, la successione delle due Dominanti (Dominante e Sottodominante e viceversa) *senza farle concludere* sulla tonica. Per es.:

Es. 224.

Two musical examples are shown side-by-side. The first is labeled 'S-D' and shows a treble clef with a 2/4 time signature. It contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and an F major triad (F, A, C). The second is labeled 'D-S' and shows a treble clef with a 2/4 time signature. It contains two chords: an F major triad (F, A, C) and a D major triad (D, F#, A).

Le due note di moto *si* e *fa* vi hanno schietta la loro funzione di *sensibili* (ascendente *si* e discendente *fa*); il *tritono* è qui *caratteristico*, come p. es. nel noto frammento melodico dei Tratti:

Es. 225.

A single line of musical notation in a treble clef, 2/4 time. It shows a melodic sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A bracket underlines the interval between G4 and C5, which is a tritone.

cioè armonicamente:

Es. 226.

A single line of musical notation in a treble clef, 2/4 time. It shows two chords: a D major triad (D, F#, A) and an F major triad (F, A, C). Above the first chord is the label 'S' and above the second is 'D', with an arrow pointing from S to D.

(1) Il pezzo è fatto dalla triplice ripetizione d'uno stesso periodo musicale, di cui inizio e fine sono in *Fa* ed il centro in *Do*.

Anche qui un *fa* \flat nel corso d'una frase non esclude che il *fa* \sharp sia sottinteso in un'altra frase. Per es. nel piccolo *Kyrie* della Messa XII del Kyriale vaticano, i \flat ed i \sharp sottintesi s'alternano di continuo.

Es. 227.

Formula modale:



Es. 228.

Un po' più sviluppata:

§ 62. — *Libertà tonale.* — Nel repertorio gregoriano (ch'è la guida ed il modello più sicuro in fatto d'arte medievale) c'è un numero considerevole di pezzi che principiano in una maniera e finiscono in un'altra. Per es. il *Kyrie* di pag. 34 oscilla sempre fra *la* minore e *re* minore. Per l'accompagnamento non c'è che seguire, come sempre, passo a passo la melodia e di conseguenza impiegare ora il \flat ed ora il \sharp , sempre colla maggior prudenza,

si potrebbe dir quasi con *reticenza*. Non si peccherà mai per eccesso di delicatezza.

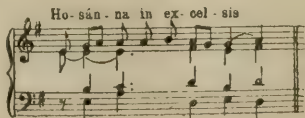
Da questo genere di canti risulta una chiara conferma del fatto ben noto: *la pratica è sempre più libera della teoria*. Ed i maestri medievali davano già nella composizione e nella centonizzazione delle melodie l'interpretazione più larga a tale principio; ch'essi, senz'aver formulato a parole, praticavano a fatti.

Nell'arte moderna, anche quando s'ispira dall'antica e ne segue volontariamente le leggi, questa libertà non può non essere anche maggiore. Ma non bisogna mai perdere di vista che *la libertà è buona per chi sa servirsene*, ed in arte, *per quelli che sanno trarne qualcosa di buono ed elevato*. Se no non si arriva che a poveri tentativi.

§ 63. — *Pezzi singolari*. — Ci sono pezzi gregoriani d'un'estensione melodica molto limitata, senza formule caratteristiche: talvolta non si sa nemmeno come classificarli. Non c'è che l'osservazione a base di senso tonale che possa gettarvi qualche luce. Per esempio, di che modo è il *Sanctus* della Messa da morto? La spiegazione si trova nel *fa* \sharp che vi è sottinteso da un capo all'altro.

Si tratta, difatti, di un canto in *Sol* Maggiore, che non tocca mai il *fa* \sharp , e finisce con cadenza sospesa sulla Dominante *re-fa* \sharp - *la*:

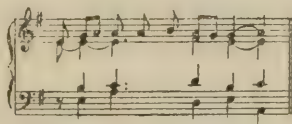
Es. 229.



Per convincersene basta far la solita prova: aggiungere un *sol* alla fine del canto. Quel *sol* dà il senso di riposo ch'è proprio della *Tonica*.

La finale è forse troppo rigida così? un po' sfrontata? Si provi quest'altra armonizzazione:

Es. 230.



o magari quest'altra ancora, dove il *fa* \sharp è cvitato, tanto da prestarsi all'equivoco con *la* minore:

Es. 231.

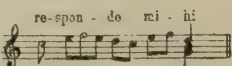


Il complesso del canto non sarà meno in *Sol* Maggiore per questo. Solo che, invece d'una cadenza schiettamente sospesa sulla Dominante (che è nel modo Maggiore l'accordo più forte di moto), ci si servirà della sottodominante del relativo minore (*la* sottodominante di *mi*), che per la sua minima forza di moto dà un senso d'indecisione, quasi di stupore, forse più adatto allo stile vago del canto gregoriano, ed ai pezzi che, come questo, aleggiano nel vuoto. Ma ciò non isvia il senso complessivo di *Sol* Maggiore.

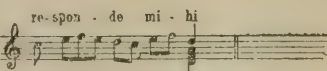
Un canto di speciale interesse è quello degl'Improperi: *Popule meus* del Venerdì Santo.

In che tono è?... La parte principale, che fa da ritornello, e principia e finisce il pezzo: *Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi*, si direbbe di 1° modo. Ma non si può separare nè considerare come elemento contrastante rispetto al resto, tanto v'è legata da stretta analogia di andamento e da comunanza di formule. Ora da tutto il complesso risalta insistente il rapporto *do - mi - sol*, con continui appoggi e cadenze su queste note. I versetti *Ego propter te*, ecc., poi, sono schietti in *Do Maggiore*.

In tali condizioni, che significato ha il *re* su cui la prima parte, *Popule meus*, fa alcune cadenze, compresa quella finale? Ci si trova qui in condizioni analoghe a quelle del *Sanctus* della Messa da Morto già considerata. E precisamente codesto *re* è il 2° grado della scala di *Do Maggiore*, con senso di 5^a della Dominante: *sol - si - re*, oppure di base della sottodominante *re - fa - la* del relativo *la minore*. Cioè il *Popule meus* è, a nostro giudizio, un canto in *Do Maggiore* con cadenza sospesa, così:

Es. 232. 

oppure:

Es. 233. 

Si faccia anche qui la solita prova: s'aggiunga un *do* all'ultima nota di *mihi*, e si vedrà che ha senso di *Tonica*.

Il *si* \flat , alla formula *aut in quo* ed all'acclamazione *Agios athanatos*, produce uno di quegli accenni momentanei a *Fa* Maggiore, così frequenti in ogni genere di canti.

§ 64. — *D'alcuni canti di 1° e di 2° modo.*
— *Gl'Improperi* non sono un'eccezione. V'è tutt'un gruppo di canti simili, benchè in condizioni non sempre ugualmente palesi. E poichè questi pezzi hanno *re* per ultima nota, la teoria tradizionale degli otto modi li classifica come melodie di modo 1° e talvolta di 2° a seconda della loro estensione.

Qualche esempio: gli *Alleluia*, *Beatus vir qui suffert*, *Laudem Domini*, *Vita nostra*; l'Antifona *Responsum* della processione della Purificazione; la Comunione *Ego sum pastor* principiando alle parole *et cognosco*, l'*Agnus Dei* della Messa II, il *Sanctus* della XVI del Kyriale vaticano, ecc. Si considerino bene i canti di modo 1° e 2° (specie di 1°) che si mantengono più spesso nella regione grave del modo insistendo sul *sol*, e si vedrà che il numero dei pezzi che si trovano nelle condizioni or ora riconosciute non è punto trascurabile. Saggio di formula modale:

Es. 234.



Ognun vede la singolarità di queste condizioni.

Se si tratta dell'accompagnamento, bisogna che il tatto, la delicatezza, il gusto dell'armonista s'esercitino per impedire che il *Do* Maggiore si pronunci sfrontatamente. Esso deve invece rimaner come celato, mascherandosi colla prudenza stessa di cui dà prova la melodia.

La composizione negli antichi modi gode di una libertà ben maggiore, è vero; ma d'altro lato, l'uso delle ricchezze dell'armonia e del contrappunto, presenta problemi di non facile soluzione, dati i vincoli proprii della vecchia modalità.

COMPOSIZIONE.

§ 65. — Trattato col *fa* \sharp costante (espresso o sottinteso), l'8° modo non si distingue dal 7° che per l'estensione degli andamenti melodici.

Trattato col *fa* \natural , com'è più frequente il caso nelle melodie, le sole diversità in confronto col 7°, consistono in un più largo uso del *si* \flat , e nell'impiego di cadenze ascendenti, come:

Es. 235.



Sono usuali frasi e cadenze intermedie in *Fa* Maggiore e talvolta in *re* minore; od anche in *Do* Maggiore, tanto sulla Tonica, quanto sospese sulla terza della Dominante armonica *sol si re*, e talvolta in *la* minore.

RITMO

PRATICA (1).

§ 65. — *Canti con testo in poesia - Melodie sillabiche fondate sulla forma del verso.* — La melodia considerata al § 13, pag. 28, è quella dell'Inno ai Vesperi delle Ferie, ed è del tipo giambico tanto frequente nella Liturgia. La strofa è di 4 versi uguali, con un andamento che si può esprimere in battuta così:

Es. 236.

Im-mán-se coe-li Cón-di-tor

Il movimento di tutto il verso converge verso la chiusa, segnando all'asterisco il posto dell'accordo decisivo nella armonizzazione; la quale potrebbe anche consistere in quell'unico accordo per ogni verso, press'a poco come all'esempio 21 a pag. 29. Dovendo accompagnare un coro d'uomini abbastanza

(1) Questo capitolo si svolgerà assieme all'analisi del I modo, a pag. 28.

forte potrebbe tornar buona questa semplice forma:

Es. 237.

Im-men-se coe-li Con-di-tor, Qui mi-xta ne con-fun-de-rent,
A-quo flu-én-ta dí-vi-dens, Coe-lum de-dí-sti lí-mi-tom.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system is for the lyrics 'Im-men-se coe-li Con-di-tor, Qui mi-xta ne con-fun-de-rent,' and the second system is for 'A-quo flu-én-ta dí-vi-dens, Coe-lum de-dí-sti lí-mi-tom.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Volendo invece completare un po' l'armonia, il posto ovvio d'un altro accordo è alla seconda sillaba d'ogni verso, là dove c'è il punto doppio, e la melodia pare appoggiarsi per la prima volta. I siti delle armonie principali sono dunque quelli indicati nell'es. 25 a pag. 30. Così il canto è già abbastanza sostenuto, tanto da non domandare l'aiuto d'altri appoggi; neanche alla quarta sillaba, dove potrebbe pur starne uno, come all'es. 26 a pag. 31.

Il nostro verso è dunque come un séguito di tre passi, il 3° decisivo, il 1° un po' meno importante, il 2° di valor secondario.

Armonizzando si può sottolineare solo il 3°, od anche il 1°, oppure tutti e tre, purchè l'armonia esprima co' suoi mezzi il diverso valore degli appoggi, convergendo anch'essa verso la fine: la *cadenza*.

E poichè gl'inni si eseguiscono alternando le strofe fra due cori, o fra un *solo* o gruppo

di soli ed il coro pieno, può essere opportuno alternare anche la ricchezza dell'armonia, così che una strofa sia sostenuta soltanto ai punti principali, ed un'altra ad ogni passo ritmico del canto.

Un fatto da non trascurare è che, mentre il 2° passo od appoggio d'ogni verso richiama tanto poco un'armonia propria che, o scivola sull'accordo precedente, oppure ne suggerisce appena uno di poco o punto decisivo; *la cadenza*, cioè la fine d'ogni verso, *domanda più armonia del resto*. Tant'è vero che non sarebbero sgradevoli varianti come questa, con cadenze un po' più elaborate; tanto più naturali, in quanto la fine d'una frase, d'un periodo, ed anche più, d'un intero pezzo, suggerisce un proporzionato rallentamento nel moto ritmico.

Es. 238.



In senso analogo, dei 4 versi che formano la strofa, il 2° che chiude la prima metà, ed il 4° che conclude, possono e vogliono essere trattati con armonie più abbondanti ed efficaci che non il 1° od il 3°; così da produrre un logico aumento d'intensità musicale.

Solo un'esecuzione lentissima, con un coro

numeroso che canti a voce spiegata, può giustificare un'armonizzazione sempre fitta, con un accordo per nota.

Nell'inno della FERIA 2^a si nota come nella 1^a strofa, i versi 3° e 4° abbiano la prima sillaba coll'accento tonico che *non* coincide coll'appoggio del ritmo:

Es. 239. A. quo
Coe-lum

Percorrendo tutto l'inno, ed anche più esaminando quelli delle diverse Ferie, si vede come gli accenti delle parole in simili condizioni sieno quasi continui. Difatti il testo degl'inni del Breviario Romano attuale *non procede per accenti, bensì per sillabe lunghe e brevi.*

§ 67. — *Melodie neumatiche fondate sulla forma del verso.* — Quanto si è detto finora vale per tutti gl'inni, sia che abbiano una nota per sillaba, come nel caso studiato nel precedente paragrafo, e sia che abbiano dei gruppi. Per esempio:

Es. 240.

1° verso 2° verso

EX-sul-tet or-bis gán-di is,..... Coe-lum re-sul-tet

3° verso

láu-di-bus..... A-po-sto-ló-rum gió-ri-am.....

4° verso

Tel-lus et a-stra cón-ci-ant.

Andamento che suggerisce un' armonia
press'a poco come questa:

Es. 241.

Ex - sùl - tet or bis gáu - di is, Cœ - lum rò - sùl - tet
láu - di - bus: A - po sto - ló - rum gló - ri - am
Tel - lus et a - s - tra cón - ci - nant.....

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system covers the text 'Ex - sùl - tet or bis gáu - di is, Cœ - lum rò - sùl - tet'. The second system covers 'láu - di - bus: A - po sto - ló - rum gló - ri - am'. The third system covers 'Tel - lus et a - s - tra cón - ci - nant.....'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking 'p' (piano) is visible at the end of the third system.

Andamento ed armonizzazione dove i tre
passi del ritmo caratteristici di questi versi,
segnano *non più le note in battere*, cioè le
note d'appoggio, bensì *i gruppi principali*,
cioè gli appoggi salienti.

E poichè così non sono più *le singole note*
che vengono raggruppate dai tempi in bat-
tere del ritmo poetico, ma *i gruppi*, che si
riuniscono anch'essi a due od a tre intorno
ad uno tra loro preponderante, può darsi
che dopo la percussione dell'appoggio finale
del verso, la musica faccia sentire ancora
altri appoggi del moto suo proprio, come
alla fine di tutti e quattro i versi dell'*Exsultet
orbis gaudiis* citato.

Altrettanto avviene nei versi lunghi, dove spesso si distinguono due metà. Per esempio:

Es. 242.

1^o verso 3^a metà 2^a metà 2^o verso 4^a metà
I - ste Con-fés - sor Dó - mi - ni, co - lén - tes Quém pi - e lau - dant

2^a metà 3^o verso 1^a metà 2^a metà
yó - pa - li per or - bem, Huc di - e lae - tus mé - ru - it be - á - tas

4^o verso
Scán - do - re se - des.

I segni ritmici solesmensi. — Nelle edizioni di Solesmes con segni ritmici i piccoli passi del ritmo sono indicati di due in due o di tre in tre note: i Monaci di quella insigne Badia spiegano esattamente i criteri secondo cui sono disposti quei segni. All'armonista non resta che riconoscere gli appoggi principali dai secondari, e regolare in conseguenza l'accompagnamento.

Se qualche appoggio del testo (non già qualche accento, indipendente dal metro del verso), non coincide coll'andamento solesmense della melodia, la posizione di quell'appoggio del testo si può mascherare con qualche particolare dell'accompagnamento. Un esempio caratteristico.

Es. 243.

Di - es 4 - to . di - es U - la, ecc. Quán - tus tré -

mor est fu-tū-rus ecc. Non stu-pé-bit et na-tū-ra

Cum re-súr-gat cre-a-tū-ra ecc. Li-ber scri-ptus pro-ter-

rò-tur ecc. Un-de mándus ju-di-cé-tur ecc. (e)

È un artificio non sempre ovvio, neanche per accompagnatori sperimentati; ma può rendere buoni servigi.

Si riconosca l'andamento e si elabori l'armonizzazione degl'inni seguenti, tutti di 1° modo, trasportandoli in un tono conveniente per l'esecuzione: *Aeterne rerum Conditor*, *Vexilla*, *Iste Confessor*, melodie 4 e 6, *Te Joseph celebrent*.

§ 68. — *Melodie non fondate sulla forma del verso.* — L'introito *Salve sancta Parens* e le antifone *Alma Redemptoris*, *Regina cœli*, ecc. sono esempi di questo genere. Il loro andamento ritmico è in tutto simile a quello dei canti con testo in prosa; si veda perciò il § 70 a pag. 132.

(1) *Missa pro Defunctis et Ezequiarum Ordo*. Nuova armonizzazione. Edizione Desclée et C., 1920.

§ 69. — *Vocalizzi.* — In questo frammento del tratto *Cantemus Domino*:

Es. 244.



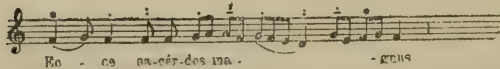
alla parola *énim* la melodia si svolge quasi indipendente dall'accento della parola cantata, e s'appoggia là dove gli asterischi segnano i passi principali, dove i punti doppi indicano i passi secondari, ed i punti semplici i passi minimi. Tutta la parte dell'accento pare consista nella maggiore importanza, nel maggior peso, del primo appoggio (segnato coll'asterisco) alla sillaba *é-nim* in confronto del secondo appoggio (segnato col punto doppio) alla sillaba *é-nim*. Differenza di forza per cui, malgrado l'abbondanza del vocalizzo, la sillaba seconda dipende sempre dalla prima.

Casi simili sono frequenti:

Es. 245.



Es. 246.



e si riferiscono al fatto ben noto, che la forza e l'efficacia dell'accento non si fanno sentir sempre al presentarsi della sillaba accentata, ma spesso solo durante il corso di un vocalizzo.

Da per tutto gli appoggi delle tre gradazioni d'importanza da noi indicate, si alter-

nano in maniera simile a quanto si è già veduto nei versi, e suggeriscono un'armonizzazione simile a questa:

Es. 247.

glo-ri-ó-se-o.

The musical score for Example 247 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, some with accents. The lower staff is a bass clef with a harmonic accompaniment of chords and moving lines. The text 'glo-ri-ó-se-o.' is written above the upper staff.

L'armonia potrebbe anche seguire il canto ne' suoi passi minimi, per esempio così:

Es. 248.

glo-ri-ó-se-o.

The musical score for Example 248 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line similar to Example 247. The lower staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The text 'glo-ri-ó-se-o.' is written above the upper staff.

L'opportunità di quest'abbondanza oppure d'un'armonia più discreta, è questione di gusto e di stile (pag. 143).

Si riconosca l'andamento ritmico e si accompagni il *secondo* periodo dell'Offertorio *Jubilate Deo*, là dove ripete: *jubilate Deo universa terra*.

Nei casi considerati adesso, l'andamento ritmico era chiaramente indicato da note lunghe e forti; ma non è sempre così:

Es. 249.

Sa-cer-dó-tes e- -jus

The musical score for Example 249 consists of a single treble clef staff. The melody is written with eighth and sixteenth notes, some with accents. The text 'Sa-cer-dó-tes e- -jus' is written below the staff.

In quest'inizio del Graduale alla Messa II dei Confessori Pontefici l'andamento è determinato dall'inizio dei gruppi, dalle *morae*

vocis e dai prolungamenti che precedono il quilisma. Una volta riconosciuti i passi del moto ritmico, l'armonizzazione non presenta più difficoltà particolari. In pratica poi le solide note di chiaro appoggio del *pressus*, dell'*oriscus*, ecc., si alternano abbastanza spesso con quelle prolungate per altre ragioni, ed il fraseggio ne riesce come illuminato.

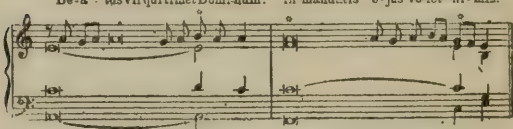
Si armonizzi l'intero Graduale *Inveni David* ed il bel *Kyrie Clemens Rector*, il 1° in appendice del Kyriale Vaticano.

Nelle edizioni di Solesmes con segni ritmici, oltre alle *morae* precisate da un punto, i prolungamenti del quilisma estesi non di rado a più note precedenti il quilisma stesso, molte trattine orizzontali dedotte dai codici ritmici indicano prolungamenti che chiari- scono anche più l'andamento delle melodie.

§ 70. — *Canti con testo in prosa.* - *Canti sillabici.* — Il tipo fondamentale di questo genere è la salmodia, cioè delle formule recitative che si cantano sulla base dell'accento delle parole. Per esempio:

Es. 250.

Be-á . tesvirquithaetDóni-ñum: in mandáti s . jus vo let ni . nis.



The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The basso continuo line is written on a single staff with a bass clef and a common time signature. The figured bass notation is written below the notes. The lyrics are: Be-á . tesvirquithaetDóni-ñum: in mandáti s . jus vo let ni . nis.

Tutti i canti con testo in prosa dipendono, per quanto indirettamente, dalla salmodia dal punto di vista dei rapporti tra ritmo musicale ed accento; li consideriamo quindi

come unico blocco d'insieme. Citiamo un solo esempio dei più ovvii.

Es. 251.

Et in ter-ra pa-x ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tá-tis

Anche qui ogni frase converge verso l'accento ultimo, il più importante; mentre gli altri rimangono come in ombra ed i passi minimi spesso scorrono inosservati. Tanto che non di rado se ne trascura qualcuno, come in ogni genere di musica.

Difatti nella salmodia non vale che l'ultimo accento, ed in certe formole i due ultimi, di ogni emistichio; le altre note si applicano alle sillabe, comunque cadano (1). Altrettanto può avvenire degli accenti secondari di qualunque frase. Per esempio si potrebbe cantare tanto:

Es. 252.

Grá-ti-as á-gi-mus tí-bi

quanto:

Es. 253.

Grá-ti-as á-gi-mus tí-bi

(1) Nel bellissimo tono pasquale dell'*In exitu* di rito Ambrosiano, mentre il 1º emistichio finisce con una cadenza a


Quali sono gli accenti che si trovano in queste condizioni? sono proprio solo quelli secondari? come si fa a riconoscerli? Nessuno potrebbe rispondere con piena sicurezza a queste domande.

Si armonizzi il *Sanctus* della Messa XVI ed il IV *Credo* del Kyriale.

Canti con neumi. — In tutti questi esempi la melodia ha quasi sempre una nota per sillaba; quando invece ogni sillaba porta un gruppo, l'accento delle parole determina i *passi principali* del moto ritmico :

Es. 254.

A - spér - ges me, Dó - mi - ne bis - só - po et un - dá - be.



I segni ritmici solesmensi. — Nei libri di Solesmes con segni ritmici, come si è già detto, sono indicati tutti i minimi passi del ritmo (secondo criteri che i Monaci solesmensi hanno più volte ampiamente spiegati); così che all'esecutore ed all'accompagnatore non rimane più che da distinguere gli appoggi principali da quelli secondari.

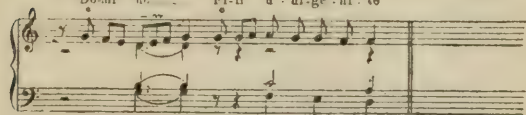
Poichè gli accenti delle parole non coincidono sempre cogli appoggi anche più piccoli, l'accompagnamento può mascherare la posizione di quegli accenti con vari mezzi, per quanto ciò non riesca sempre ovvio. Qualche esempio :

due accenti, il 2° emistichio termina con tre gruppi che si applicano alle tre ultime sillabe, senza tener nessun conto dell'accento.

Se l'accento da mascherare è all'inizio di una frase, non di rado si può non armonizzare:

Es. 255.

Dò-mi ne Fi-li a-ni-gè-ni-te

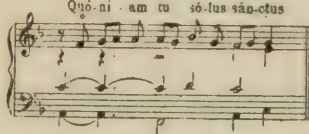


Musical score for Example 255, showing a piano accompaniment for the phrase "Dò-mi ne Fi-li a-ni-gè-ni-te". The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Oppure l'accento si può far scorrere su un accordo preesistente:

Es. 256.

Quò-ni-am tu sò-lus sán-ctus

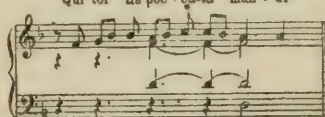


Musical score for Example 256, showing a piano accompaniment for the phrase "Quò-ni-am tu sò-lus sán-ctus". The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Se l'accento è nel corso d'una frase, talvolta si evita di farne notare la posizione:

Es. 257.

Qui tól lis pec-cá-ta mún-di

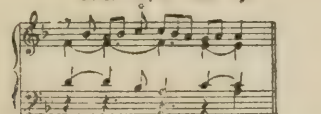


Musical score for Example 257, showing a piano accompaniment for the phrase "Qui tól lis pec-cá-ta mún-di". The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

o lo si accompagna con un particolare armonico:

Es. 258.

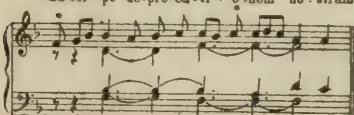
Be-né-dí-ci-mus t'y



Musical score for Example 258, showing a piano accompaniment for the phrase "Be-né-dí-ci-mus t'y". The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Es. 259.

Sú-sci-pe de-pre-ca-ti-ó-nem nó-stram



Musical score for Example 259, showing a piano accompaniment for the phrase "Sú-sci-pe de-pre-ca-ti-ó-nem nó-stram". The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Es. 260.

Sán-ctus, Sán-ctus Dó-mi-nus Dé-us Sá-ba-oth.

Talvolta invece si dispone l'armonia in modo che l'accordo abbia piena efficacia solo quando sopravviene l'accento, o che solo allora abbia un dato valore di moto.

Es. 261.

Pá-trem o-mni-po-tén-tem Dé-um de Dé-o,

lú-men de lú-mi-ne, Dó-um vé-rum de Dé-o vé-ro,

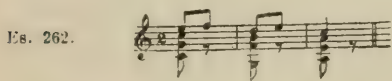
TEORIA.

§ 71. — *Principii generali.* — La base ritmica d'ogni armonizzazione d'un canto è: *far andare di pari passo la melodia e l'armonia.* Per spiegare in modo esauriente questo semplice fatto, bisognerebbe svolgere quasi tutta la teoria del ritmo; ci limitiamo quindi ad alcuni principii essenziali, rimandando gli studiosi al mio *Trattato di Forma Musicale*, I^a Parte: *Elementi di Ritmo*, in edizione Ricordi, 1920.

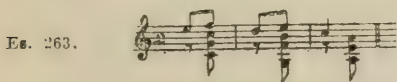
1° — Ogni ritmo semplice (di due o tre tempi) ha un tempo saliente in battere; come ogni ritmo composto (dal raggruppamento di due o tre ritmi semplici) ha anch'esso un tempo in battere più importante degli altri, ch'è il punto saliente del ritmo composto. In maniera analoga ogni mezza frase, ogni frase, periodo, ed ogni pezzo intero, ha un punto saliente, su cui s'impertnia tutto l'insieme della mezza frase, della frase, del periodo o dell'intero pezzo. Questi punti salienti segnano *il passo del ritmo* pei ritmi semplici e per quelli composti di minore entità; e pei ritmi più ampi, segnano *i punti decisivi* del discorso musicale.

2° — Gli accordi che marcano i passi dell'armonia, vanno ai *tempi in battere* che segnano il passo del ritmo della melodia.

Se si deve o si vuole armonizzare con un solo accordo ogni ritmo semplice (di due o tre note), il posto naturale dell'accordo è in battere e non in levare. Cioè così:



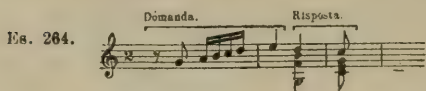
e non così:



Questa seconda posizione (detta in *contratempo*) si adopera nell'arte moderna appunto a titolo di *contrasto* colla posizione naturale, ch'è la prima.

Per la stessa ragione, dovendo o volendo

armonizzare uno solo degli elementi che formano la mezza frase, la frase, od il periodo musicale, il posto naturale dell'armonia è alla risposta e non alla domanda. Per es. così :



e non così:



a meno che non si voglia produrre appunto l'effetto di mancata soddisfazione, che nasce dal contrasto della tendenza naturale.

3° — Ogni frase, periodo, ogni pezzo intero, deve presentare un continuo aumento d'interesse musicale da capo a fondo, convergendo verso la fine.

4° — Le cadenze, cioè le chiuse, di frase, di periodo e di pezzo intero, sono momenti specialmente sensibili, che corrispondono a quando, nel discorso, si trae la conclusione da un ragionamento precedente.

5° — Il senso musicale riconosce rapporti particolarmente stretti e delicati fra i varî punti salienti e fra le varie cadenze; per cui un procedimento usato in quei momenti ha valore ed efficacia particolari. Sono come certi atti compiuti nelle ore importanti della vita: hanno valore decisivo e non si dimenticano.

§ 72. — *Canti con testo in poesia - Melodia.*
— Il verso è foggiato su una misura: il metro,

che nel latino classico è indipendente dall'accento tonico delle parole, e si fonda invece sulla *quantità* delle sillabe, cioè sulla loro lunghezza o sulla loro brevità. Il verso latino classico non è dunque un séguito ordinato di sillabe accentate e di sillabe atone, sibbene di sillabe *lunghe* e *brevi*. Il testo ora in uso degl'inni del Breviario Romano risponde al metro classico: l'accento non vi ha parte ritmica decisiva. Tant'è vero che hanno lo stesso metro questi due versi:

Rérum Déus ténax vigor,
Immótus in te pérmanens, ecc.

Durante la bassa latinità del medio evo la poesia latina andò trasformandosi e prendendo per base l'accento delle parole; ma sarebbe impossibile fissare limiti esatti fra queste due fasi. Tant'è vero che abbondano i versi misti, e non sono rari quelli sbagliati, sia dal punto di vista della lunghezza e brevità, e sia dal punto di vista dell'accentuazione. Un saggio tipico: l'inno ambrosiano *Mysterium Ecclesiae*.

È inutile dunque cercare nell'accento una guida pel ritmo musicale degl'inni: non la si può trovare che nel *metro* dei versi; rimanendo a sapersi se e quando e come le sillabe lunghe nel metro fossero tali anche nell'andamento del canto.

Una prova palese dell'indifferenza del canto per l'individualità ritmica (ed espressiva) dei singoli versi e dei singoli inni, si ha nel fatto che, non solo tutte le strofe d'un inno istesso si ripetono con una melodia sola (melodia che rimane immutata malgrado

accentuazioni spesso contraddittorie fra loro); ma più inni si cantano colla stessa musica, purchè sieno d'ugual metro. Così si è già veduto per i Vespri delle Ferie, così per le Laudi pure feriali, ecc. Nel rito ambrosiano poi, in genere le melodie sono intercambiabili fra testi d'ugual metro.

Il metro stabilisce dunque l'andamento delle sillabe nelle melodie sillabiche, e dei gruppi nei canti ornati. Questo andamento tende sempre verso l'appoggio finale del verso, e l'insieme della strofa verso la chiusa definitiva.

I segni delle edizioni solesmensi. — Come si è accennato a pag. 126 e 132, i Monaci di Solesmes hanno esposto ampiamente le leggi che regolano i loro segni ritmici, in pubblicazioni teoriche a cui rimandiamo chi voglia conoscerle a fondo. Ci limitiamo qui a ricordare che, secondo i principii solesmensi, i piccoli passi ritmici sono determinati:

1° dalle *morae vocis*,

2° dalla prima nota dei gruppi,

3° dalla sillaba finale delle parole;

salvo indicazioni contrarie, date dalla forma dei gruppi (p. es. *pressus*, *oriscus*, ecc.) o dai segni e dalle lettere ritmiche dei manoscritti medievali.

Armonia. — L'armonia non fa che seguire il canto e collocare le sue combinazioni più efficaci nei punti principali.

I piccoli passi, di due in due oppure di tre in tre note, sono siti dove può stare un accordo pur senz'essere necessario.

§ 73. — *Vocalizzi - Melodia.* — Il ritmo della

melodia gregoriana non è sempre suggerito dalle parole; per citare un solo esempio di assoluta evidenza: i giubili degli *Alleluia* si eseguiscono tutti sulla sola vocale *a*. Ci sono canti dove il testo ha così poca parte da potersi dir quasi nulla; per esempio l'*Alleluia Pascha nostrum*. Allora la melodia procede per propria volontà, melodica e ritmica.

Ma parola e musica sono regolate dalle stesse leggi essenziali di moto (1), perciò l'andamento del ritmo è sempre lo stesso, tanto se il testo c'è, quanto se non c'è. Solo che nei vocalizzi bisogna dedurre gli appoggi: 1° dalla qualità della melodia (dove spesso ci sono note lunghe e solide, come il *pressus*, l'*oriscus* (2), oppure note prolungate dalle trattine dei segni solesmensi, od altro), 2° dalla forma dei neumi indicante certe suddivisioni od aggruppamenti; 3° dalla posizione delle note nelle frasi e nei gruppi (*morae vocis*, note precedenti il *quilisma*), ecc. Su queste basi si riconoscono tanto i piccoli passi binari e ternari del ritmo, quanto il loro aggruppamento in più o meno ampi passi di maggiore entità.

Armonia. — L'accompagnamento non fa che collocare i suoi accordi là dove la melodia s'appoggia, percorrendo così l'istesso cammino.

§ 74. — *Canti con testo in prosa.* - *Melodia.* — È il dominio dell'accento che, in genere, ha l'ufficio d'appoggio del ritmo verbale. Ma

(1) A rigore tutta la musica non è che ritmo.

(2) Accenniamo all'esecuzione corrente di questi neumi.

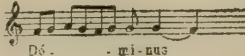
non tutti gli accenti hanno la stessa importanza; è anzi fatto essenziale del moto ritmico che ve ne sieno di principali e di secondari; ed anche qui ogni frase converge verso la fine.

Nel procedere parallelo del ritmo delle parole e di quello del canto, in ogni genere di musica alcuni accenti possono venir trascurati, così che la parola viene dominata dalla volontà ritmica musicale. Non si può precisare fin dove la musica eserciti questa sua facoltà nel canto gregoriano; ma verosimilmente la esercita in misura più larga che in altre forme d'arte.

Risalendo la corrente della storia, tanto più si avvanza nel medio evo, e ci si avvicina al tempo in cui l'arte moderna si congiunge a quella gregoriana, sempre più chiari e frequenti appaiono procedimenti e maniere di trattare l'accento della parola cantata diversi da quelli correnti, specie dal secolo xvi in poi. Tant'è vero che i saggi di rimaneggiamenti delle melodie tradizionali tentati anche da ottimi Maestri dei secoli xvi-xvii, sono concordi nello spostare i lunghi vocalizzi, portandoli sulle sillabe accentate. Per citare un solo esempio, invece di

Es. 266. 
Dó - mi - . nus

come s'era cantato in tutto il medioevo, si voleva cantare:

Es. 267. 
Dó . - mi - nus

I rapporti fra parola e musica nell'arte medievale ed in quella che ne derivò fino al secolo xvii, non hanno ancora svelato tutti i loro segreti; ma non è imprudente affermare che quei rapporti erano diversi da quelli praticati oggi, specie nei riguardi dell'accento.

Il VII volume della *Paléographie Musicale* dei Benedettini di Solesmes è certo il più grande sforzo compiuto finora per rischiarare questo campo così oscuro ed importante. Tutti gli studiosi vanno debitori verso quei dotti monaci, guidati da Dom André Mocquereau, per qualche raggio di quella luce che tutti cerchiamo quale ultimo scopo e solo premio dell'opera nostra.

Per qualche piana nozione teorica generale, si possono vedere i miei *Elementi* già citati.

Armonia. — Pure qui l'accompagnamento non ha che da mettere i passi là dove s'appoggia il canto, rimanendo di libera scelta dell'armonista se gli convenga procedere proprio passo passo, oppure limitarsi a sostenere i punti principali.



STILE

L'accompagnamento non ha parte legittima nell'arte gregoriana; esso può dunque soltanto realizzare l'armonia latente che la melodia ha in sè e che s'intuisce sentendola da sola, adattandosi allo stile dei canti a cui non chiesto si associa.

§ 75. — *Qualità proprie dei canti.* — Vi sono canti di carattere melodico abbastanza concreto, con motivi che s'imprimono bene nel senso musicale e rimangono nella memoria. Altri invece non sono che delle recitazioni appena modulate, oppure arabeschi poco caratteristici benchè eleganti; questi canti impressionano meno fortemente il senso musicale e sfuggono più presto alla memoria.

Le melodie concrete risvegliano il senso armonico più fortemente dei canti di carattere vago, quindi l'accompagnamento è sponta-

neamente più ricco e più deciso. Perciò armonizzare così:

Es. 268.

Cre-á . tor ál . me si . de . rum, Ae . tēr . na lux cre . dēn . ti . um,

Je . sū, Re . dēu . ptor ó . nni . um, In . tēa . do vō . tis sūp . pil . cura.

è tanto spontaneo quanto:

Es. 269.

Nunc San . cte no . bis Spl . ri . tus U . num Pa . tri cum Fi . li . o,

Di . gná . re promptus in . ge . ri No . stro re . fú . sus pó . eto . ri.

Tant'è vero che l'accompagnamento seguente, armonizzato nota per nota,

Es. 270.

Cre . á . tor ál . me si . de . rum, Ae . tēr . na lux cre . dēn . ti . um,

Je - su, Ra - dôm - ptor ô - mni - um, In tén - de vô - tis súp - pli - cum.

non pesa più di quest'altro, armonizzato ogni due note:

Es. 271.

Nunq San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - nam Pa - tri cum Fi - li - o,
Di - gnâ - re propitius in - ge - ri No - stro re - fû - sus pe - cto - ri.

Così pure quest'armonizzazione:

Es. 272.

Al - le - lû - ia.

anche essendo abbastanza abbondante, non pesa più di quest'altra, che pure è tanto limitata:

s. 273.

Al - le - lû - ia.

Differenza che diventa contrasto se si confronta l'inizio di questo *Sanctus*:

Es. 274.

San . ctus, Sán . ctus, Sán . ctus

Dó-mi-nus Dé . us Sá . ba . oth.

col principio di quest'Offertorio:

Es. 275.

Fi . li . ae re . gum

§ 76. — *Condizioni d'esecuzione.* — Il fatto d'accompagnare solo poche voci e magari un cantore solista, oppure un coro nutrito e con voci timbrate; in un piccolo ambiente od invece in un'ampia navata; disponendo d'un più o meno modesto harmonium (l'harmonium è sempre malinconico, anche nei giorni di più gran festa!) oppure d'un organo e magari d'un grande organo; queste sensibili diversità di condizioni influiscono su due elementi che sono legati fra di loro: la velocità dell'esecuzione e la densità dell'accompagnamento. Tutti sanno che eseguendo un dato pezzo su un grande organo in un'ampia

navata, colla rapidità che soddisfa su un piccolo strumento o sul pianoforte in una stanza, si ha senso di fretta inopportuna, e talvolta riesce difficile persino afferrare ciò che si suona (1). Difatti una grande massa sonora è sempre più o meno tarda.

Quando il coro è forte, non basta dunque aumentare il numero dei registri, bisogna anche tener più lenta l'esecuzione; e quando il moto vuol essere meno rapido, l'armonia domanda di farsi più abbondante. Invece un'esecuzione agile con poche voci domanda accompagnamento debole ed armonia limitata.

Perciò anche i migliori precetti di buona condotta dell'accompagnamento non hanno che valore relativo: ogni organista deve usarne con criterio, a seconda dei casi e delle condizioni; mentre le armonizzazioni stampate si fondano sulle condizioni medie e più frequenti.

Il diverso grado di velocità è anch'esso legato coll'intimo contenuto musicale dei canti. Le melodie di carattere concreto, appunto perchè (come si è accennato) occupano più a fondo il senso musicale, richiedono meno moto per raggiungere lo stesso risultato estetico di quanto avviene per melodie di carattere vago e fuggevole. Criterio questo che conferma il desiderio da noi più volte provato, di diversificare il moto delle varie melodie più di quanto si pratici di solito.

(1) Quanto magnifico Bach malmenato e ridotto ad un'inferrabile ridda di note dalla fretta e dalla sciocca vanità degli organisti!

Ma nell'atto stesso d' esporre questo pur reale principio, preghiamo i lettori di prenderlo col dovuto buon senso, e col valore relativo che hanno tutte le leggi generali nel campo dell'arte, e nell'arte gregoriana più che mai. Così pure ci permettiamo rivolgere ai nostri confratelli la viva raccomandazione di non cantare il gregoriano troppo presto. Quante volte tocca sentire le belle, serene, quasi immobili melodie tradizionali eseguite come se qualcuno corresse dietro ai poveri cantori! Anche cori buoni, anche buonissimi, peccano in questo senso. Par di vedere una processione che se la dia a gambe.

§ 77. — *Semplicità*. — La semplicità dell'accompagnamento si può intendere in due sensi diversi: nella *quantità* e nella *qualità* delle armonie. Consideriamo separati questi due punti di vista.

1° — *Semplicità nella quantità delle armonie*. - *Criteri generali*. — Si è già veduto (§§ 66 e 71 pagg. 121 e 135) come esistano punti ritmicamente più importanti degli altri, e come l'accompagnamento si possa anche limitare all'armonizzazione solo di quei punti. Se gli accordi che si usano sono ben scelti, l'accompagnamento è efficace anche così, pure essendo magro; come certe architetture disadorne, ma solide; come certi discorsi secchi, ma stringenti. La composizione d'un simile scheletro armonico implica l'esatta visione della struttura ritmica del canto, ed il sicuro maneggio dell'armonia nei modi gregoriani, cioè l'essenza dell'accompagnamento.

Quando il carattere del canto (§ 75) e le condizioni in cui si eseguisce (§ 76) consigliano un'armonia più abbondante, è ovvio che si accompagnino anche i punti ritmicamente e melodicamente un po' meno importanti; mentre i minuti particolari per lo più, non solo non domandano armonie proprie, ma una volta appesantiti dall'accompagnamento, spesso perdono quel significato d'agilità, di subordinazione, ch'è la loro stessa ragione d'essere. Per ciò la massima efficacia degli accompagnamenti non si ottiene rivestendo d'accordi tutto il canto; ma scegliendoli bene ed usandone con oculata parsimonia ai siti opportuni. Su questa base la semplicità non è povertà. Per esempio:

Es. 276.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system is for the vocal line, with the lyrics "Al-le-lù-ia." written above the staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bottom system is for the piano accompaniment, featuring a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more steady accompaniment in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

La povertà diventa palese, invece, quando l'accompagnamento vuole moltiplicare di continuo i suoi passi; passi inefficaci se non inopportuni. E non si può non pensare a certi che si danno tanto più da fare, quant'è meno importante la loro missione, e

quanto sono meno adatti a brillare nella vita.

I lettori confrontino queste tre armonizzazioni d'uno stesso periodo musicale, e ne traggano le opportune conseguenze, pur attraverso alle differenze di trascrizione della melodia:

Es. 277.

1^o ♩ Di es san-cti-fi-cá-tus

U-tú-xit no -bis.

2^o ♩ Di es sau-cti-fi-cá-tus

U-tú-xit no -bis.

3^o ♩ Di es san-cti-fi-cá-tus.

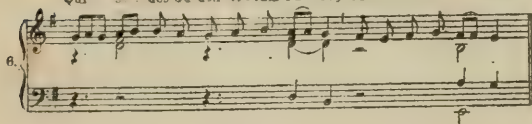


§ 78. — *Pause e frasi non accompagnate.* —
La legge ritmica esposta al § 71 a pag. 135,
per cui l'armonia tende al battere e non al
levare, alla risposta e non alla domanda,
spiega e consiglia accompagnamenti come
questo:

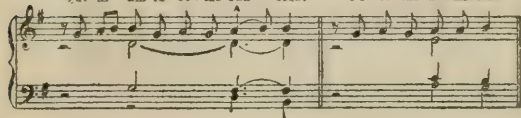
Es. 278.

Gloria VII (1)

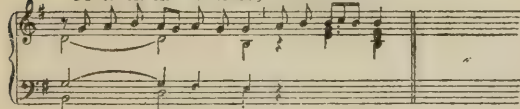
Qui sè des ad dèx-te - ram Pa - tris, mi - se - ré - re nó - bis.



Quò - ni - am tu só - lus sán - ctus. Tu só - lus Dó - mi - nus.



Tu só - lus Al - tis - si - mus, Jé - su Chri - ste.



Alleggerimento questo che rende buoni ser-
vigi quando la melodia insiste più volte su

(1) *Kyriale*. Nuova armonizzazione. Edizione Desclée & C.
1920.

una stessa formula o su formule simili ; perchè, come si è detto al § 14 a pag. 32, due, tre, quattro cadenze armoniche di seguito pesano ben più d'altrettante cadenze melodiche, sieno pure tra loro uguali. Un esempio d'insistenza :

Es. 279.

ANT. *Adorna thalamum.*
am-plé-ctere Ma-ri- am, quæ est cae-lé.

stis pór-ta: ip - sa e-nim por- tat Ra-gem gló-ri-

ae no-vi lú-mi-nis: sub-si-stit Vir-go ad-dá-cens

uná-ni-bus Fi-li-um an-to lu-ci-fe-rum:

Niente sarebbe meno indicato qui d'un accompagnamento continuo, dove un seguito ininterrotto d'accordi sottolineasse ugualmente punti salienti e minuti particolari. E poichè la melodia insiste sulle tre note *sol-*

la-si, dopo pochi giri d'accordi sarebbe inevitabile ritornare sui passi già fatti, con sicuro effetto di stanchezza.

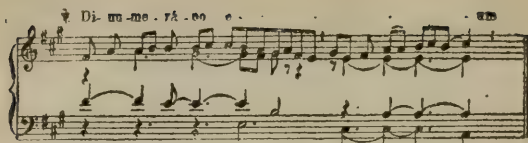
La monotonia d'un accompagnamento sonolento, che s'industria a tener dietro ad un canto che non ne ha bisogno, è una delle prime cause per cui persone anche poco o punto conoscitrici dell'arte gregoriana, e poco o punto sensibili alla sua bellezza, provano ripugnanza per l'armonizzazione delle melodie tradizionali.

Ma accompagnando così solo le cadenze, si notano le frequenti entrate dell'armonia; le quali fanno pensare ad uno che, durante un discorso, esca e rientri ad ogni momento per mettersi a fianco di chi parla. Questo poco desiderabile effetto si può attenuare, ed anche eliminare del tutto, con un po' di cautela, spesso utilizzando l'andamento melodico del canto stesso all'inizio delle frasi e delle mezze frasi. Ciò che dà molestia non è tanto la sospensione dell'accompagnamento, quanto la sua ripresa. Ecco qualche esempio:

Es. 280.

The image shows three examples of piano accompaniment for a Gregorian chant. Each example consists of a treble and bass staff. The first example is for the word "San-ctus" and shows a simple harmonic accompaniment. The second example is for "San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth" and shows a more complex accompaniment with a melodic line in the treble staff. The third example is for "San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth" and shows a similar complex accompaniment. The lyrics are written above the treble staff of each example.

Es. 281.



Sarebbe invece tutt'altro che consigliabile lasciare senz'armonia frasi intere, o tanto peggio interi periodi. Non solo alla ripresa dell'accompagnamento sarebbe quasi inevitabile uno squilibrio prodotto dal calare del coro rimasto senza sostegno; ma l'improvvisa nudità del canto sorprenderebbe non meno della rientrata dell'armonia. E le sorprese prodotte dall'accompagnamento del gregoriano non sono mai gradevoli.

2° — *Semplicità nella qualità degli accordi.*
 — L'accompagnamento delle melodie liturgiche, in forza del principio generale esposto a pag. 143, non è certo il campo adatto al virtuosismo armonico; il quale raggiunge oggi, in altri rami dell'arte, tali gradi e dispone di tali libertà, da far apparire ben chiaro agli occhi di tutti, anche i più miopi, come la qualità sola dello speciale compito nostro consista in una raffinata semplicità. La quale (sia detto tra parentesi) è assai meno ovvia di quanto si possa credere. Gli esempi di armonizzazioni sobrie ed efficaci sono sempre stati apprezzabili in ogni genere di musica, ai nostri giorni poi vanno facendosi rari addirittura.

Ma sbaglierebbe chi deducesse da codesta verità fondamentale, che nell'accompagnamento del gregoriano sieno senz'altro da

escludere le dissonanze della teoria armonica tradizionale. Limitazioni concrete sono quasi sempre imprudenti in arte; esse diventano poi inconcepibili in un campo come il nostro, dove tutto è vago ed evanescente. Diciamo anzi di più: l'uso degli accordi puri (usando l'espressione « accordo » come combinazione di tre suoni: base, terza e quinta) produce un'armonia chiara e precisa; ma che cosa c'è in musica di meno chiaro e preciso delle melodie gregoriane? non è forse proprio di questo genere d'arte il vagare nell'indefinito?

La realtà è questa: *per principio non bisogna escludere nessun mezzo armonico; bisogna invece fare una scelta giudiziosa di quanto è adatto allo stile del gregoriano, evitando ciò che, magari essendo ovvio nella musica moderna, non risponde allo speciale carattere dell'arte nostra.* Scelta questa che non si fa coi criteri teorici, ma solo col gusto e colla sensibilità musicale. Per ciò possono riuscire volgari nell'armonizzazione del canto gregoriano procedimenti come questi:

Es. 282.



che sono quanto di più consonante, di più schietto, ha l'armonia; mentre non urtano, sono anzi opportuni e gradevoli, quest'altri:

Es. 283.



Ký - ri - e e - lé - i - son.

Chri - ste..... (1)

8.

1.

Detailed description: This block contains two musical staves. The top staff is labeled '8.' and features a vocal line with the lyrics 'Ký - ri - e e - lé - i - son.' The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bottom staff is labeled '1.' and features a piano accompaniment. The lyrics 'Chri - ste..... (1)' are positioned above the piano staff. The piano part consists of chords and moving lines in both treble and bass clefs.

L'accompagnamento delle melodie gregoriane, come ogni altro genere di musica, va fatto dunque col gusto. Il quale può egli solo decidere se in dati momenti, forse una nota tenuta od una quinta vuota, o la piccola asprezza di due quarte scoperte, rispondano meglio d'altri procedimenti al sapore arcaico della melodia. Per esempio:

Es. 284.

Ký - ri - e e - lé - i - son.

1.

Detailed description: This block shows a musical score for 'Kyrie eleison'. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Ký - ri - e e - lé - i - son.' The melody is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bottom staff is a piano accompaniment in a bass clef, featuring a series of chords and moving lines.

Es. 285.

la - vá - bis me, et su - per ni - vem de - al - bá - bar.

1.

Detailed description: This block shows a musical score for 'Lavabis me, et super nivem dealbabis'. The top staff is a vocal line with the lyrics 'la - vá - bis me, et su - per ni - vem de - al - bá - bar.' The melody is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bottom staff is a piano accompaniment in a bass clef, featuring a series of chords and moving lines.

(1) *Kyriale*, armonizzazione 1920 citata.

D'altra parte solo il gusto può consigliare i giusti limiti in cui contener l'armonia per certi canti, sia che pur essendo antichi contengano passaggi più o meno vicini a quelli dell'arte moderna; come per esempio:

Es. 286.



o sia che le melodie da accompagnare datino da un'età abbastanza recente, quindi richiamino col loro intimo contenuto musicale un'armonia relativamente moderna. Difatti nessuno penserebbe certo di trattare il *Credo* « degli Angeli », che non si trova nei codici anteriori al secolo XVII, alla stessa guisa del *Credo I*, l'autentico, ch'è del secolo XI; e tanto meno come il *Gloria XV* od il *Te laudamus Domine* ambrosiano, certo anteriori ancora di parecchi secoli.

§ 79. — *Accompagnamenti che riproducono il canto, oppure no.* — Il maggior numero di accompagnamenti riproduce alla parte più acuta il canto; mentre sarebbe desiderabile ch'esso rimanesse libero, e che l'armonia si limitasse a dare proprio solo il sostegno che è l'unica giustificazione della sua presenza. Ma l'accompagnamento che non riproduce la melodia urta contro due ostacoli: 1° sostiene poco i cantori, cioè vien meno al compito suo fondamentale; 2° contrappone alla melodia gregoriana una specie di contro canto, dato dalla parte più acuta dell'armonizzazione; ciò distrae una parte dell'attenzione, che il canto vero deve attirare sopra di sè

tutt'intera. Poi, gli accompagnamenti più o meno indipendenti dalla melodia sono difficili da comporre, appunto a causa della condotta melodica della parte superiore; ed inducono con facilità nella tentazione di dare all'armonia una vita e delle iniziative che superano i limiti della modesta missione sua nel caso nostro. Ecco un es. di questo genere:

Es. 287.

Cantores.

Grá-ti-as á-gi-mus tí-bi propter mágnam glóri-am tú-am

Chorus.

Dó-mi-ne Dó-us, Rex cae-lé-stis,

Es. 288.

qui tól-lis pec-cá-ta mún-di, mi-se-ré-re nó-bis. (1)

Questi semplici frammenti mostrano come sia facile in queste condizioni far passare

(1) *Missa de Angelis*, Edizione Desclée & C. Nuova armonizzazione, 1920.

l'accompagnamento ora al disotto ed ora al disopra del canto, con vantaggio sensibile per la varietà. Naturalmente il canto va armonizzato sempre come fosse *sopra* l'accompagnamento.

In pratica, anche in codesto genere d'armonizzazioni, frammenti e frasi dove si riproduce il canto, s'avvicinano con altre dov'esso rimane libero; mentr'è quasi inevitabile che l'una o l'altra fra le parti accompagnanti ne riassuma l'andamento: riassunto ch'è appunto il pericolo di questa forma di elaborazione. Per solito si riproduce il canto nei momenti in cui si vuol farlo risaltare di più; per esempio alternando frasi o versetti del *coro* con altri dei *solisti*; oppure alla conclusione di qualche periodo. Per esempio:

Es. 289.

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line at the top, with the label 'Cantores.' above the first measure and 'Chorus.' above the second. The lyrics 'A - gms Dé - i, qui tól - lis peccá - ta mún - di,' are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is marked with a '6' and the lower staff with 'Man.' and 'Qu'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'mí - se - ré - re nó - bis. ω' and the piano accompaniment. The piano part uses a variety of rhythmic patterns and melodic lines to accompany the vocal melody.

(1) *Missa de Angelis* 1920, citata.

§ 80. — *Accompagnamento a versetti alternati.*

— Tutto il canto liturgico è concepito per due cori che si alternano, oppure per un gruppo di cantori scelti, se non proprio un solista, ed il coro pieno. Questa base così bella e varia (e pure così comoda e tanto spesso trascurata nella pratica) influisce sull'accompagnamento, e suggerisce l'alternativa dei vari mezzi e dei vari generi di armonizzazione.

Accompagnando un solista, o sia pure un gruppo di cantori scelti, certo non si adopera la stessa forza di suono come per sostenere un pieno coro. Sull'organo, o si cambia tastiera, od almeno si tolgono registri in un caso e se ne aggiungono nell'altro. Anche nel caso di due cori è opportuno farne notare l'alternativa con due diversi colori d'accompagnamento.

Ma non è solo la scelta del grado di forza e del timbro che vien suggerita dalla base antifonica del canto. Si è già veduto (§ 76) come l'esiguità o la massa del volume di voce conducano ad un'armonizzazione esile in un caso, abbondante nell'altro. L'esempio n. 287 a pag. 158 mostra l'alternarsi d'una frase dei *soli* accompagnata all'ottava superiore, con una del *coro* nel centro della tastiera dell'organo. L'effetto è ottimo, che il canto venga o no riprodotto; specie se la melodia che si accompagna all'acuto viene eseguita soltanto da ragazzi.

Anche l'uso del pedale dell'organo, riservato ai momenti più opportuni, come la con-

clusione delle frasi, certe note gravi tenute, ecc; contribuisce alla varietà. Per esempio:

Es. 290.

Cantores *Chorus*
Tu só-lus Dó-mi-nua Tu só-lus Al-tis-sí-mus,

Cantores
Jé-su Christe. Cum Sancto Spi-ri-tu, in gló-ri-a Dé-i

Omnes.
Pá-tris. A-men- (1)

Un altro buon sostegno al canto (ed un gradevole elemento di varietà) si può trovare suonando l'armonia con una mano su una delle tastiere dell'organo e col pedale, mentre si riproduce la melodia con registri un po' sensibili su un'altra tastiera. Ma per ottenere

(1) *Missa de Anglia* 1920, citata.

buon effetto, bisogna che l'organista segua i cantori senz'incertezze, conoscendone perfettamente le abitudini d'esecuzione gregoriana, e soprattutto quelle dei prolungamenti delle *morae*, dei *pressus*, dei *quilisma*, ecc.

D'altra parte, quando una stessa frase o periodo musicale si ripete, è chiaro che ad ogni replica essa diminuisce d'interesse per chi ascolta; diminuzione ch'è assai più notevole coll'accompagnamento di quando la melodia è sola. Per compensare quant'è possibile a questo impoverimento, conviene variare, arricchire gradatamente l'armonia; sempre nei limiti consentiti dal buon gusto, senza perdere di vista l'umiltà del còmpito nostro. Per esempio:

Es. 291.

Cantores. Ky-ri-e *Chorus.* e-lei-son. *Cantores.* Ky-ri-e

1

Man.

Chorus. e-lei-son Ky-ri-e

Cantores. e-lei-son. Chri-ste

Chorus.
Chri - ste.

e - - - - - ló - i - son

Man.

Cantores.
Chri - ste.

e - - - - - ló - i - son

Chorus.
Ký - ri - e

e - - - - - ló - i - son.

Man.

Cantores.
Ký - ri - e

e - - - - - ló - i - son.

Chorus.
Ký - ri - e

e - - - - - ló - i - son.

(Segno).

Dim. acc.
a - - - - - . 16 - i - son.

(1)

(1) *Kyrie*, 1920. citato.

APPENDICE.

LA RISPOSTA NELLA FUGA

Principio generale.

1° La risposta si fa nel tono a cui appartiene *effettivamente* ogni singolo elemento del tema gregoriano, secondo le leggi usuali della Fuga.

2° Leggi che vanno applicate in rapporto alla *base plagale* del *Maggiore attenuato*, dove la sottodominante ha spesso la funzione che spetta alla dominante nella tonalità odierna.

1° MODO.

§ 81. — *Temi con si ♭ costante.* — Si risponde in *re* minore od in *Fa* Maggiore, secondo che il tema è nell'uno o nell'altro tono. Esempio in *re* minore:

Es. 292.

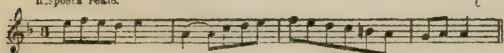
Tema preso dal *Kyrie XI.*



Risposta tonale.



Risposta reale.



Esempio in *Fa* Maggiore :

Es. 293.

Tema preso dalla com. *Dominus dabit.*

Frammento A. — In *Fa* Maggiore: risposta ovvia.

La risposta plagale

Es. 294.

sarebbe inopportuna; essa equivocherebbe troppo col tono di *Si* \flat Maggiore, con *mi* \flat sottinteso.

Frammento B. — Si può rispondere come al n. 2, alla 5^a, tutto in *Fa* Maggiore; ma forse conviene rispondere come al n. 1. Al motivo *c* si risponde alla 5^a. Il motivo *d* del tema, o si considera anch'esso in *Fa*, e vi si risponde alla 4^a invece che alla 5^a, secondo la *base plagale*, per cui alla *Tonica*

Es. 295.

risponde la *Sottodominante*

Es. 296.

invece della Dominante

Es. 297.



oppure si considera (come forse è di fatto) in la 5^a di re, e vi si risponde alla 4^a, cioè sulla base re-la-re.

Es. 298.



Questa soluzione è vantaggiosa per la logica generale del pezzo, che dovrà pur avere re minore per tono principale, ed almeno per tono conclusivo.

§ 82. — *Temi misti di si ♯ e si ♭.*

Si risponde ai singoli frammenti del tema, ognuno nel proprio tono.

Es. 299.

Tema preso dal Kyrie IV.

Frammento A. — È di fatto in la minore, quindi la risposta vera sarebbe alla 5^a. Ma il complesso della melodia giuoca sull'equivoco tra la e re minore; parrebbe dunque preferibile la risposta plagale, considerando il tema come risposta alla 5^a d'una proposta in re.

Frammento B. — È in re minore e l'ovvia risposta è alla 5^a.

Si noti la logica del complesso dei due frammenti colle risposte n. 2 e 3. Il tema A è in *la* e la risposta plagale è in *re*; il tema B è in *re* e la risposta 3 in *la*.

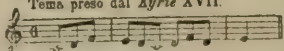
Forse non è da escludere una risposta tonale come al n. 4.

§ 83. — *Temî in Do Maggiore.*

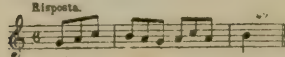
Si risponde secondo le leggi consuete, tenendo conto della base plagale.

Es. 300.

Tema preso dal *Kyrie XVII.*



Risposta.




Es. 301.

Tema preso dall' *Alleluia. Beatus vir qui suffert.*



Risposta.



Risposta plagale.



§ 84. — *Casi incerti.* — Bisogna applicare il principio generale di p. 165: riconoscere a che tono appartengono di fatto i singoli frammenti melodici, e rispondervi nel tono rispettivo.

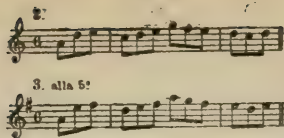
Es. 302.

Tema preso dall' *Ave maris stella.*



1. Risposta plagale. 4.





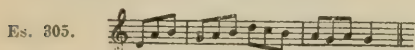
Frammento A. — La risposta 2 è fatta sulla base *re-la-re*, parrebbequin di adatta anche a questo tema di 1° modo; ma qui si è davvero in *re* minore? Già il *si* ♯ è una prova contraria; ma non è inutile qualche assaggio. Forse che la cadenza di *re* minore risponde al tema?



— No. E quest'altra?



Urta meno, ma neppur questa dà senso di riposo. Esso si ottiene invece aggiungendo un *sol* al nostro frammento:



Siamo dunque in *Sol* Maggiore; di cui, come tante volte, non si tocca il *fa* ♯, che solo si intuisce.

La risposta esatta è quindi alla 5^a: il numero 3. Ma: 1° qui il *fa* ♯ si tocca per forza; 2° si intuisce anche il *do* ♯. Ciò conviene solo se lo svolgimento fugato si vuol improntare a *Sol* Maggiore schietto, deciso; in contrasto dunque coll'indecisione del tema, di cui il *Sol* Maggiore risulta solo in seguito ad accurata ricerca.

Se no conviene di più la risposta plagale numero 1. Essa ha l'aria di rispondere in *Sol* col suo intervallo *sol-re*, e col *fa* \sharp si lega al complesso del 1° modo; specie se dopo sopraggiunge il resto del tema.

Frammento B. — Qui all'andamento *la-re* risponde ovvio *re-la*, com'è espresso al n. 4.

II° MODO.

§ 85. — Tutto procede come nel modo 1°. La caratteristica doppia posizione del *si*, che è \sharp al grave e \flat all'acuto, trova corrispondente alternativa nella risposta. Un saggio:

Es. 306.

Tema

Risposta.

III° MODO.

§ 86. — *Temi con si* \sharp *costante.*

Nei temi in *Do* Maggiore, a questa formula

Es. 307.

si risponde piuttosto plagale

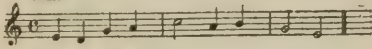
Es. 308.

che non tonale

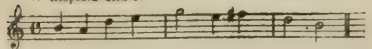
Es. 309.

Cosicche a *mi* terza della Tonica *do* nel tema, si risponde con *la* terza della Sottodominante *fa*, piuttosto che con *si* terza della Dominante *sol*.

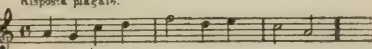
Tema



Es. 310. 1. Risposta alla 5^a



Risposta plagale.

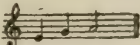


Il tema è in *Do* Maggiore. La risposta alla 5^a introduce il *fa* # espresso, troppo deciso.

La risposta plagale, mentre può generare equivoco con tono di *Fa* Maggiore, può anche intendersi in *Do*. Essa ci pare preferibile; tanto più che appunto l'equivoco fra toni diversi è caratteristico della tonalità gregoriana, dove poi gli scambi col tono di Sottodominante sono continui.

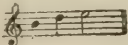
§ 87. — Nei temi in *la* minore a questa formula

Es. 311.



si risponde tanto « reale »

Es. 312.



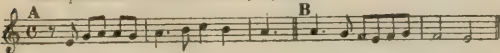
quanto « tonale »

Es. 313.



Es. 314.

Tema preso dall' *Aurora caelum purpurat.*



1. Risposta reale. 3.

2. Risposta tonale. 4. Risposta plagale.

Frammento A. — Tema in *la* minore. Due possibilità ovvie di risposta.

Frammento B. — La risposta plagale n. 4, risponde alla tonica *la* del tema colla sotto-dominante *re* invece che colla dominante *mi*. Forse è più logica del n. 3, perchè contrappone alla sospensione del tema una risposta conclusiva.

§ 88. — *Temî con si b espresso o sottinteso.*

Si risponde in *Fa* Maggiore od in *re* minore, secondo i casi.

Es. 315.

Tema dal graduale *Juravit.*

Risposta

Risposta plagale.

Risposta mista od attenuata.

La risposta plagale sarebbe inopportuna, essa parrebbe in tono di *Si b* Maggiore, con *mi b* sottinteso. Invece la risposta mista risponde bene al carattere della tonalità gregoriana.

IV° MODO.

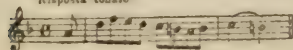
§ 89. — *Temî con si ♯ costante.* — Tutto come nel modo 3°.

§ 90. — *Temî con si ♮ costante.* — Si risponde in *re* minore od in *Fa* Maggiore secondo i casi.

Tema preso dall'inno *Sacris solemnis*



Risposta tonale

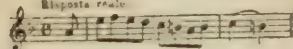


Es. 316.

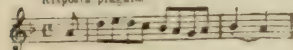
oppure



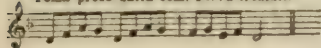
Risposta reale



Risposta plagale



Tema preso dalla com. *Terra tremuit.*

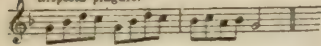


Es. 317.

Risposta reale.

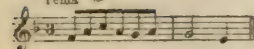


Risposta plagale.

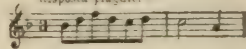


Es. 318.

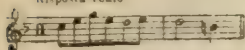
Tema G



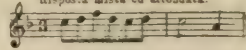
Risposta plagale.



Risposta reale



Risposta mista ed attenuata.



Nei tre casi citati le risposte reali toccano il *si* \sharp , che contrasta col \flat costante caratteristico di questa categoria di temi. D'altro lato le risposte plagali accennano troppo chiaramente al tono di sottodominante (*sol* per l'esempio del *Terra tremuit*, e *Si* \flat) per non richiamare il *mi* \flat implicito; il quale contraddirebbe al *mi* \sharp proprio delle cadenze di 4° modo.

Nell'ultimo esempio la soluzione più conveniente è quella della risposta mista od attenuata; dove si rimane in *Fa* Maggiore, partendo dal *do*, ma dando al motivo struttura plagale. Nel caso dell'esempio n. 317, certo è preferibile la risposta reale non ostante il suo *si* \sharp .

Non bisogna illudersi nè sulla possibilità di comporre svolgimenti fugati a base di scrupoli, in quella tonalità che già gli stessi melodisti gregoriani trattavano con così notevole libertà; nè sull'urto prodotto dall'alternativa del \sharp e del \flat . Basta poca cautela per fare ch'essa si verifichi pianamente. Ecco un semplice saggio:

Es. 319.

Tema dalla com. *Acceptabis.*

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The first system contains four measures of music. The second system also contains four measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The vocal line consists of a melodic phrase with some grace notes and rests.

V^o (e VI^o) MODO.

§ 91. — *Temî con si ♭ costante.*

Si risponde com'è consueto in *Fa* Maggiore od in *re* minore. Ed anche qui, pei temi in *Fa*, per la formula

Es. 320.



si preferisce la risposta plagale

Es. 321.



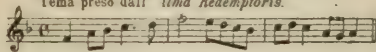
a quella tonale

Es. 322.



Tema in *Fa* Maggiore. La risposta plagale è forse preferibile a quella reale.

Tema preso dall' *Uma Redemptoris.*

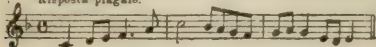


Es. 323.

Risposta reale.



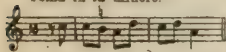
Risposta plagale.



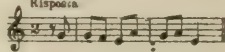
§ 92. — *Temî con si ♭, o misti di si ♯ e si ♭, oppure senza si.*

Dopo aver riconosciuto il tono a cui appartiene ogni singolo elemento melodico, vi si risponde, al solito, nel tono proprio.

Tema in *la* minore.

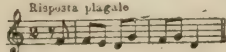


Risposta.




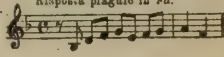
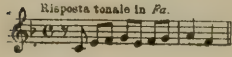
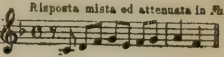
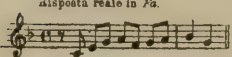

Es. 324.

Risposta plagale



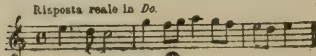
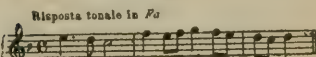
La risposta plagale può equivocare col tono di *re* minore col *si* \flat implicito.

Es. 325.

<p>Tema</p> 	<p>Risposta plagale in <i>Fa</i>.</p> 
<p>Risposta tonale in <i>Fa</i>.</p> 	<p>Risposta mista ed attenuata in <i>Re</i>.</p> 
<p>Risposta reale in <i>Fa</i>.</p> 	<p>Risposta reale in <i>Do</i>.</p> 

Questo tema si può intendere, sia in *Do* Maggiore (dove *fa la do* è elemento di Sottodominante), e sia in *Fa* Maggiore con una mutazione all'asterisco. In *Do* è ovvia la risposta reale con mutazione all'asterisco. In *Fa* la risposta reale e plagale toccano il *si* \flat , che il tema presenta invece \sharp .

Fra le altre due risposte: quella tonale e quella mista od attenuata, è preferibile l'ultima.

<p>Tema preso dall'ant. <i>Confitebor</i>.</p> 
<p>Risposta reale in <i>Do</i>.</p> 
<p>Risposta tonale in <i>Fa</i>.</p> 
<p>Risposta plagale in <i>Fa</i>.</p> 

Es. 326.

Anche questo tema si può intendere, tanto in *Do* Maggiore, quanto in *Fa* Maggiore. In *Do* è ovvia la risposta reale. In *Fa* la risposta

plagale è pure qui inopportuna; perchè incomincia proprio appoggiandosi al *si* \flat , che il tema, non solo non tocca, ma anzi contraddice col *si* \natural . Invece la risposta tonale si adatta bene al caso.

Es. 327.

Tema preso dall' ant. *Non in solo pane*

Risposta reale in *Do*

Risposta tonale in *Fa*.

Risposta plagale in *Fa*

Detailed description: This block contains four staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The first staff is the theme, labeled 'Tema preso dall' ant. Non in solo pane'. The second staff is the 'Risposta reale in Do', which starts on a higher pitch than the theme. The third staff is the 'Risposta tonale in Fa', which starts on the same pitch as the theme. The fourth staff is the 'Risposta plagale in Fa', which starts on a lower pitch than the theme.

Caso analogo al precedente. La \natural risposta buona è quella tonale in *Fa*.

Es. 328.

Tema preso dall' ant. *Haurietis.*

Risposta tonale.

Risposta plagale.

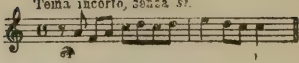
Risposta mista od attenuata. *

Detailed description: This block contains four staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The first staff is the theme, labeled 'Tema preso dall' ant. Haurietis.'. The second staff is the 'Risposta tonale', which starts on the same pitch as the theme. The third staff is the 'Risposta plagale', which starts on a lower pitch than the theme. The fourth staff is the 'Risposta mista od attenuata.', which starts on the same pitch as the theme but has a different melodic contour.

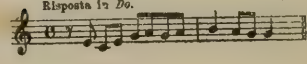
La risposta migliore è quella mista od attenuata, specie in confronto colla plagale che ha il *si* \flat all'inizio.

Es. 329.

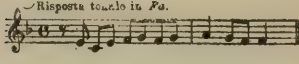
Tema incerto, senza *si*.




Risposta in *Do*.



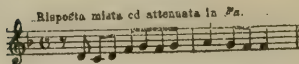
Risposta tonale in *Fa*.



Risposta plagale in *Fa*.



Risposta mista ed attenuata in *Fa*.



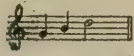
Il tema si può intendere tanto in *Do* Maggiore quanto in *Fa* Maggiore. In *Do* la risposta è ovvia. In *Fa* è preferibile la risposta mista od attenuata, specie in confronto colla plagale, che ha il *si* ♭.

VII° MODO.

§ 93. — *Temî in Sol Maggiore, con fa # sottinteso.*

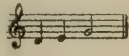
Anche qui, come nei modi 3° e 5°, alla formola :

Es. 330.



si risponde plagale:

Es. 331.



e non tonale:

Es. 332.



Anzi l'opportunità della risposta plagale è più chiara che mai, non essendo il *fa* # nella struttura melodica del modo.

Es. 333.

Temi presi dall' ant. *Eccc sacerdos.*

Risposta.

Risposta plagale.

Es. 334.

Tema

Risposta

§ 94. — *Temi in Do³ Maggiore, con fa # espresso o sottinteso.*

La risposta si fa come al solito in *Do*, tenendo conto della base plagale del Maggiore attenuato; per cui pure qui a *do mi sol*, risponde meglio *sol la do* che *sol si do*.

Es. 335.

Tema preso dall' intr. *Populus Sion.*

Risposta tonale.

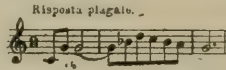
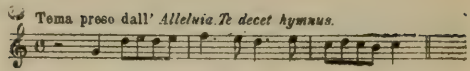
Es. 336.

Tema preso dall' *Alleluia. Multifaria.*

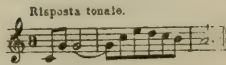
Risposta reale.

Risposta tonale.

Es. 337.



Es. 338.

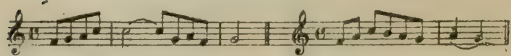


VIII^o MODO.

§ 95. — In genere tutto procede come nel modo 7^o.

Es. 339.

Tema preso dall' inno *Crudelis Herodes.*



Anche qui tornerebbero inopportune le risposte plagali, che sarebbero in *Fa* Maggiore mentre il tema è in *Do*.

La risposta tonale è buona, ed anche migliore quella mista od attenuata.

Es. 340.

Tema caratteristico.

Risposta tonale.

Detailed description: Example 340 consists of two musical staves. The first staff is labeled 'Tema caratteristico.' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff is labeled 'Risposta tonale.' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, which is a mirror image of the first staff.

Se il tema scende da *do* a *fa*, è consigliabile la risposta plagale, così:

Es. 341.

¹/₂ culla

Risposta plagale preferibile a quella tonale.

Detailed description: Example 341 consists of two musical staves. The first staff is labeled '1/2 culla' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff is labeled 'Risposta plagale preferibile a quella tonale.' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, which is a mirror image of the first staff.

Se c'è il *si b*, si risponde come in *Fa* Maggiore.

Es. 342.

Tema Risposta. oppure

Detailed description: Example 342 consists of a single musical staff with three measures. The first measure is labeled 'Tema' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second measure is labeled 'Risposta.' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The third measure is labeled 'oppure' and shows a melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

Queste norme vanno prese con la larghezza ch'è opportuna sempre in argomenti simili, ed è addirittura indispensabile qui, dove la base tonale è per natura indecisa e talvolta inafferrabile.



INDICE

TEORIA TRADIZIONALE DEGLI OTTO MODI.

Esposizione	Pag. 5
Trasporto delle melodie	» 7

ANALISI DEGLI OTTO MODI.

<i>Principii generali</i>	» 9
Il canto gregoriano conosce i due modi Maggiore e minore	» 9
Nozioni generali di tonalità	» 12
Modulazioni	» 21
Conclusione	» 26

1° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti con si bemolle costante	» 28
Canti a base mista di si bemolle e si be- quadro	» 33
<i>Teoria</i>	» 37
Formula modale	» 40
<i>Composizione</i>	» 41
Esempi di preludi	» 43

2° MODO. — *Armonizzazione* » 45

<i>Teoria</i>	» 50
Formula modale	» 51
<i>Composizione.</i> Esempio di preludio	» 52

3° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti con si bequadro costanti . . .	Pag. 53
Si bemolle accidentale	» 59
<i>Teoria</i>	» 61
Cadenze tipiche	» 62
Formula modale	» 67
<i>Composizione</i> ; esempio di preludio . .	» 69

4° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti a base di si bequadro costante	» 71
Canti a base di si bemolle costante .	» 71
Canti a base mista di si bequadro e di si bemolle, e senza si	» 73
<i>Teoria</i> . Categoria I, con si bequadro .	» 75
Formula modale	» 75
Categoria II, con si bemolle	» 77
Formula modale	» 79
Categoria III, senza si, o con miscu- glio di si bequadro e si bemolle .	» 80
<i>Composizione</i>	» 81
Esempio di preludio a base di si be- quadro	» 82
Esempio di preludio a base di si be- molle	» 83

5° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti con si bemolle costante	» 85
Canti misti di si bequadro e si bemolle	» 85
Canti con si bequadro	» 88
<i>Teoria</i>	» 89
Formula modale	» 92
<i>Composizione</i> . — Esempio di preludio a base di Fa Maggiore attenuato . .	» 93
Esempio di preludio caratteristico . .	» 94

6° MODO. — *Armonizzazione* » 95

<i>Teoria</i> . — Formula modale	» 96
<i>Composizione</i>	» 97

7° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti con fa diesis sottinteso	» 97
Canti con fa bequadro espresso	» 100
<i>Teoria</i>	» 101
Categoria I, col fa diesis sottinteso; formula tipica	» 102

Categoria II, col fa bequadro espresso;	
formula modale	Pag. 102
Saggio tipico	» 105
Composizione	» 106
Sol Maggiore senza fa diesis. Esempi.	» 107
Do maggiore con sospensione	» 108
Esempio di preludio	» 109

8° MODO. — *Armonizzazione.*

Canti con fa diesis sottinteso	» 110
Canti con fa bequadro espresso	» 111
Canti con si bequadro e si bemolle.	» 111
Canti con si bemolle sottinteso	» 112
Teoria	» 112
Formula modale	» 115
Libertà tonale.	» 115
Pezzi singolari	» 116
D'alcuni canti di 1 e di 2 modo a base di Do Maggiore	» 119
Formula modale	» 119
Composizione	» 120

RITMO.

Pratica.

<i>Canti con testo in poesia.</i> — Melodie sillabiche fondate sulla forma del verso	» 121
Melodie <i>neumatiche</i> fondate sulla forma del verso	» 124
I segni ritmici solesmensi	» 126
Melodie non fondate sulla forma del verso	» 127
<i>Vocalizzi</i>	» 128
<i>Canti con testo in prosa.</i> — Canti sillabici	» 130
Canti con neumi	» 132
I segni ritmici solesmensi	» 132

Teoria.

Principii generali	» 134
<i>Canti con testo in poesia.</i> — Melodia	» 136
I segni ritmici solesmensi	» 138
Armonia.	» 138
<i>Vocalizzi.</i> — Melodia.	» 138
Armonia	» 139
<i>Canti con testo in prosa.</i> — Melodia.	» 139
Armonia	» 141

STILE.

Qualità proprie dei canti (carattere deciso od indeciso dei motivi)	Pag. 143
Condizioni d'esecuzione (massa vocale, rapidità di movimento)	» 146
<i>Semplicità</i>	» 148
Semplicità nella <i>quantità</i> delle armonie. Criterii generali.	» 148
Pause e frasi non accompagnate	» 151
Semplicità nella <i>qualità</i> delle armonie	» 154
Accompagnamenti che riproducono il canto, oppure no	» 157
Accompagnamento a versetti alternati	» 160

Appendice. — LA RISPOSTA NELLA FUGA.

Principio generale	» 165
1° <i>Modo</i> . — Temi con si bemolle costante.	» 165
Temi misti di si bequadro e si bemolle	» 167
Temi in Do Maggiore	» 168
Casi incerti (Esempio: <i>Ave maris stella</i>)	
2° <i>Modo</i>	» 170
3° <i>Modo</i> . — Temi con si bequadro costante.	» 170
Temi con si bemolle espresso o sottinteso	» 172
4° <i>Modo</i> . — Temi con si bequadro costante	» 173
Temi con si bemolle costante	» 173
5° (e 6°) <i>Modo</i> . — Temi con si bemolle costante	» 175
Temi con si bequadro, o misti di si bequadro e si bemolle, oppure senza si	» 175
7° <i>Modo</i> . — Temi in sol Maggiore, con fa diesis sottinteso	» 178
Temi in Do Maggiore, con fa bequadro espresso o sottinteso	» 179
8° <i>Modo</i>	» 180

MELODIE GREGORIANE CONSIDERATE O CITATE.

Modo	Ordinario della Messa.	Pag.
	<i>Kyrie.</i>	
1	Messa IV	34, 125, 155
8	» VII	112
1	» XII	115
8	» XI	162, 156
8	» XIV	156
6	» XVII	10
1	» I in Appendice	130, 156
	<i>Gloria.</i>	
4	Messa I	138
8	» V	113
6	» VII	151
5	» VIII (de Angelis)	158, 161
4	» XII	71, 131
	<i>Credo.</i>	
4	I	134, 157
5	III (de Angelis)	157
1	IV	132
	<i>Sanctus.</i>	
4	Messa I	134
8	» IV	113
5	» IX	89, 146, 153
2	» XVI	119, 132
5	» XVII	153
	» da morto	116
	<i>Agnus Dei.</i>	
1	Messa II	38, 119
6	» VIII (de Angelis)	159
	Introiti.	
7	Aqua sapientiae	100, 103
4	Christo confixus sum	74
4	De necessitatibus	74
4	Deus in nomine tuo	73
3	Deus dum egredereris	59
6	Dicit Dominus	96
6	Esto mihi	96
7	Expecta	103
6	Hodie scietis	95
6	In medio	95
5	Loquebar	22
5	Miserere mihi	89, 94
6	Os justi	96

Modo		Pag.
4	Prope est	74
4	Protector noster	74
6	Requiem aeternam	96
4	Resurrexi	74, 80
6	Sacerdotes Dei	96
3	Sancti tui	19
4	Salus populi	74
2	Salve sancta Parens	127
1	Statuit	22, 38
3	Tibi dixit	67
7	Viri Galilaei	100

Graduali.

5	Anima nostra	91
3	Benedicite	60 nota
7	Clamaverunt	101, 103, 105, 157
3	Confiteantur Domino	60 nota
4	Domine praevenisti	21, 22, 84
3	Eripe me	60
1	Inveni David	130
3	Juravit	60 nota
1	Miserere mei	33
2	Nimis honorati sunt (Versetto).	154
1	Sacerdotes eius	129
1	Salvum fac	33
5	Tribulationes	22
3	Tu es Deus	60 nota

Versetti Alleluatici.

3	Adducentur	21
7	Adorabo	100, 104, 108, 145
8	Angelus Domini	111
4	Ascendit Deus	73
1	Beatus vir qui suffert	119
8	Benedictus es	26, 111, 113, 145
3	Cognoverunt	61
7	De profundis	103
2	Dies sanctificatus	47, 150
7	Exivi a Patre	101
1	Laudem Domini	119
7	Multifarie	108
5	O quam pulchra	79
7	Pascha nostrum	139
4	Pro omnibus	71
8	Sancti tui	19
1	Senex	149
7	Te decet hymnus	103
5	Te Martyrum	9, 19, 89

Modo		Pag.
8	Surrexit Dominus	114
2	Verba mea	145
1	Vita nostra	119
4	Vox turturis	19, 75

Sequenze.

1	Dies irae	126
---	---------------------	-----

Tratti.

8	Cantemus Domino	128, 129
2	Qui habitat	50
8	Qui seminant	112
8	Sicut cervus	111

Offertorii.

3	Filiae regum	146
1	Jubilate Deo universa	129
8	Levabo	112
3	Sperent in te	59
4	Terra tremuit	73, 77, 84

Comunioni.

4	Acceptabis	71
3	Beatus servus	25
5	Benedicta	88
5	Dico vobis	88
2	Dominus regit me	48
3	Dominus virtutum	59
5	Domus mea	91
1	Ecce virgo	36
2	Ego sum pastor	119
5	Justus Dominus	92
5	Lutum fecit	92
7	Mirabantur	103
7	Notas	99
2	Potum meum	48
3	Qui meditabitur	60
5	Quinque prudentes	22
7	Qui vicerit	99
8	Spiritus ubi vult	114
4	Quod dico vobis	74

Inni.

1	Aeterne rerum Conditor	33, 127
3	Aurora caelum purpurat	56, 69
4	Creator alme siderum	144
1	Exsultet orbis gaudiis	124

Modo		Pag.
1	Immense caeli Conditor . 20, 28, 40,	122
1	Iste Confessor (melodia n. 4 e 6) . . .	127
1	» » (» n. 7) . . .	126
2	Jam lucis orto sidere . . .	45
	Mysterium Ecclesiae (ambrosiano) . . .	137
8	Nunc Sancte nobis Spiritus . . . 144,	145
2	O sol salutis intimis . . .	47
	Rerum Deus . . .	137
4	Splendor paternae gloriae . . .	71
1	Te Joseph . . .	127
8	Te lucis ante terminum . . .	110
1	Vexilla Regis . . .	127

Antifone.

3	Adhaereat . . .	53, 69
6	Adorna thalamum . . .	152
5	Alma Redemptoris . . .	89, 127
1	Apertis thesauris . . .	36
5	Benedictus Deus . . .	89
5	Dominus aedificet . . .	89
3	Dominus legifer . . .	58
5	Dum transirent . . .	85
4	Ecce apparuerunt . . .	64
5	Ecce jam venit . . .	85, 87
1	Ecce nomen Domini . . .	36
7	Ecce sacerdos . . .	26, 97, 102
6	Exaltate . . .	95
5	Ex quo omnia . . .	85
5	Fac Domine . . .	89
5	Haurietis . . .	87
7-8	In paradisum . . .	106
8	In innocentia . . .	113
4	Juxta vestibulum . . .	71, 77
2	Maggiori (0) . . .	46
7	Mancant . . .	99
5	Montes et colles . . .	89
5	Non in solo pane . . .	85
5	Nazaraeus . . .	85
5	Omnes Angeli . . .	88
5	Pacem meam . . .	85, 86
6	Pater manifestavi . . .	95
5	Pone me . . .	92
3	Postquam (Mandato) . . .	61
3	Quaerentes me . . .	58
2	Quem vidistis? . . .	50
1	Qui mihi ministrat . . .	33
6	Regina Caeli . . .	95, 127
2	Responsum . . .	119

Modo		Pag.
3	Salva nos	58 nota, 67
5	Sanctum et terribile	89
1	Simile est	33
6	Tibi Domine	95
8	Tu Domine	112
4	Tulit ergo	75

Canti varii.

4	Asperges me	156
7	" " " " " " "	132
5	Benedicamus Domino (solenne)	9, 89
	Popule meus	117
4	Subvenite (Respons.)	73
7	Te laudamus Domine (Ambrosiano)	157
1	Formula salmodica semplice	39
2	" " " " " " "	50
3	" " " " " " "	61
4	" " " " " " "	75, 130
7	" " " " " " "	103
8	" " " " " " "	113

CANTI DA CUI FURONO TRATTI TEMI DI FUGA.

4	Acceptabis. (Com.)	174
1	Alleluja. Beatus vir qui sustert	168
7	Alleluia. Te decet hymnus	180
5	Alma Redemptoris (Ant.)	175
3	Aurora caelum purpurat (Inno)	171
1	Ave maris stella (Inno)	168
5	Confitebor (Antif.)	176
8	Crudelis Herodes (Inno)	180
1	Dominus dabit. (Comm.)	165
7	Ecce sacerdos (Ant.)	179
5	Haurietis (Ant.)	177
1	Juravit (Grad.)	172
1	Kyrie IV	167
1	" XI	165
1	" XVII	168
7	Alleluja. Multifarie	179
5	Non in solo pane (Ant.)	177
7	Populus Sion (Intr.)	179
4	Sacris solemniis (Inno)	173
4	Terra tremuit (Offert.)	173

Edizione Marcello Capra

DELLO STESSO AUTORE:

1371. **XVI Preludi-Corali figurati** per organo, composti sulla melodia degli otto toni dei salmi.
939. **Creator alme siderum.** Corale figurato di modo IV per grand'organo.
964. **L'organista gregoriano.** Fasc. I. Alla Messa ed alli Vespri dell'Epifania del Signore.
-

Altre opere raccomandabili:

938. **L'abbé J. M. DUPOUX. Studi sul Canto Liturgico.**
1507. **O. RAVANELLO. Studi sul Ritmo e sull'Accompagnamento del Canto Gregoriano.**
1505. **Sac. R. FELINI. Il Direttore di Coro.**
1510. **Sac. R. FELINI. I Classici antichi e la loro esecuzione.**
1025. **Can. M. HALLER. Trattato della Composizione musicale sacra secondo le tradizioni della Polifonia classica.**
1512. **M. CAPRA. Psico-fisiologia - Pianoforte - Tobia Matthay.**
1513. **T. MATTHAY. I rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte.**
-

MT 863570
190 Bas, Giulio
B3 Metodo per l' accompagnamento
del canto gregoriano e per la
composizione negli otto modi

MT Bas, Giulio
190 Metodo per l' accompagnamento
B3 del canto gregoriano e per la
composizione negli otto modi

Music'

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 15 03 14 015 2